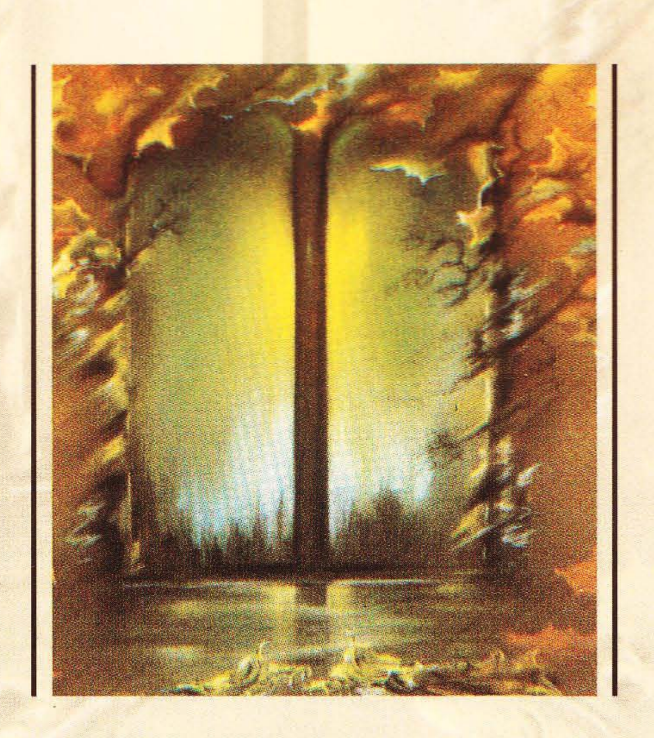
فريدريك نيتشه

مولد التراجيديا



ترجمة

شاهر حسن عبيد



مولد التراجيديا

● *مولد التراجيديا*

● عبد العزيز بن عرفة

● الطبعة الأولى **2008**

● *الناشر : دار الحوار للنشر والتوزيع*

سورية ـ اللاذقية ـ ص. ب : **1018**

هاتف وفاكس : **963 41 422339**

البريد الإلكتروني : **Soleman@scs-net.org**

تم تنفيذ التنضيد والإخراج الضوئي في القسم الفني بدار الحوار

تصميم الغلاف: ناظم حمدان

فريدريك نيتشه

مولد التراجيديا

ترجمة: شاهر حسن عبيد

مقدمة الترجمة إلى الإنكليزية

بقلم ميخائيل تانر

(1)

مولد التراجيديا The Birth of Tragedy أول مؤلف كتبه الفيلسوف الألماني فريدريك فيلهلم نيتشه. وكانت طبعته الأولى بتاريخ 2 يناير (كانون الثاني) 1872 قد صدرت بعنوانها الكامل "مولد التراجيديا من روح الموسيقى" The Birth of Tragedy out of the Spirit of Music. وفي عام 1874 ظهرت الطبعة الثانية، المعدلة قليلاً جداً. ولكن حين أعاد نشره سنة 1886 أعاد نيتشه تسميته بعنوان "مولد التراجيديا" أو الإغريقوية والتشاؤم طبعة جديدة مع "محاولة في النقد الذاتي". وكان لنشر الكتاب لأول مرة وقع هائل جداً، وإن لم يكن إلى الحد الذي كان يمكن أن يتوقعه

نيتشه في البداية. ومن المؤكد أن صديقه الحميم، رتشارد فاغنر، اندهش لهذا الكتاب. فسارع بالكتابة إلى نيتشه يقول: "لقد استدعيت الأرواح في مؤلفك هذا، الذي لا يخرج إلا من يراع معلمنا حسب". هذه المواقف المعجبة وسواها من لدن أصدقاء نيتشه ذوي الميول الفاغنرية ليست أمراً مثيراً، قياساً بمضمون الكتاب: المسائل العديدة التي طورها خاصة. لكن الكتاب أثار حفيظة النقاد الأكاديميين، وهو أمر متوقع حتماً، مع أن نيتشه يبدو أنه لم يتوقع هذه الضجة.

أحد أعدائه منذ أيام الدراسة، يدعى أولرخ فون ويلاموفتز ـ مويلندورف، استهل الحملة حيث كتب مقالة في شهر مايو هجومية بعنوان "فيلولوجيا المستقبل! رد على مولد التراجيديا لفردريك نيتشه"، وهو رد مجادل ومليء بالكلام الأكاديمي المسف. لم يرد نيتشه على هذا المقال، إذ تولى الرد صديقه إرفن رود في رسالة مفتوحة وجهها إلى فاغنر، بعنوان "ما بعد الفليولوجيا!"، وهي كلمة يصعب ترجمتها: وتعني إلى حد ما "الفيلولوجيا المزيفة"، لكن كلمة "ما بعد" After باللغة الألمانية تعني أيضاً "المؤخرة"، وثمة تقليد عريق صدر أساساً، ربما على غير التوقع، هو لوثر، لاستخدام هذه الكلمة في كلتا الحالين في الوقت نفسه. لقد انضم فاغنر أيضاً إلى هذا الجدل. بينما تابع ويلامفتز استخدام المعنى القبيح للكلمة.

هذه المعركة الكلامية، ككل المعارك غيرها، لم تصل إلى نتيجة، اللهم إلا أن نيتشه ألحق الكثير من الأذى بالدوائر اللغوية المتخصصة، كما انه شخصياً شن هجوماً على المشهد الثقافي.

وكما سنرى، عندما اعتزم نيتشه تأليف كتاب "محاولة في النقد الذاتي" عام 1886، كان أشد قسوة على مؤلفه من أي نقد آخر في الجامعة، نظراً إلى أن ما قدمه هؤلاء من أسباب لرفضه يقوم على أساس عنصر وحيد في إطار النقد المتشعب الذي وجهه هو للمؤلف (يقصد مولد التراجيديا). هنا نحن أمام قضية محيرة برمتها إذا نظرنا إليها كما يلي: إن غالبية متن الكتاب تمت إدانته في كتاب "المحاولة"، وفي الوقت عينه حاول نيتشه أن يقوم بعملية إنقاذ، من خلال ادعائه أن كثيراً من أوجه "هذا الكتاب غير المعقول" يتضمن نظرات غير نافذة، حاول هو أن يطمسها بإقحام آراء غير متضاربة ومتعارضة، لكنها تبين أنه في كثير من الوجوه الأساسية كان مستمراً في نفس المنهج الرئيس الذي اختطه في عمله. وهذه حيلة مألوفة في الواقع لدى الكتاب الذين تراودهم مشاعر مزدوجة فيما يخص كتاباتهم السابقة. لكن بالنسبة إلى نيتشه، يحمل الأمر أكثر مما هو معلن، تساؤلات حول طبيعة التفسير الشخصي والتطور. إن ما يتوجب علي أن أفعله في البدء هو أن أركز على الطبعة الأولى، لأنها توفر الكثير من المشاكل، ومن ثم أنطلق لأتحدث عن جوانب من كتابه "المحاولة" الذي يقدم إضاءات أصيلة حول ما قاله نيتشه أصلاً، في مقابل ما تمنى لاحقاً لو أنه لم يقله.

(2)

لنعد إلى السؤال: ما طبيعة كتاب "مولد التراجيديا"؟ ولكن الآن يتضح لنا أن الجواب على هذا التساؤل ليس سهلاً، حتى أن بعض المعلقين عليه قد توصلوا إلى أنه نص من "النمط الفريد بذاته" sui generis، ولا ينتمي إلى أي فئة يمكن للباحث الاستعانة بها لتعرفه، لأنه لا يهيئ للمرء أي معيار يساعد في الحكم عليه. على أن أقصر الطرق للإجابة عن السؤال أنه، برغم انه كتاب موجز، لكنه يسعى إلى أن يحقق الكثير من الأمور دفعة واحدة نوعاً ما. الكتاب يفتتح بالقول: "سوف نحقق تقدماً كبيراً في علم الجمال...."، وإضافة إلى عنوان الكتاب، هذا يشير مسبقاً إلى أن الذي يراد منه أن يشكل نظرية في الفن، وتحديداً في مجال التراجيديا الإغريقية. ومن جهة ثانية، في الفصل المعنون "مقدمة لرتشارد فاغنر" يشير نيتشه إلى "المشكلة الألمانية العويصة التي نتعامل معها، والتي تشكل هوة ونقطة انعطاف تماماً في قلب التطلعات الألمانية"، وأيضاً بالنسبة إلى قناعته بأن "الفن يشكل المهمة الأسمى، والنشاط الميتافيزيقي الصحيح في هذه الحياة". هذا الذي يبدو لنا، وما يتلوه يبرهن أيضاً أن نيتشه كان في ذهنه ثلاثة اهتمامات أساسية (على الأقل) مرتبة بالتسلسل التالي:

اهتمام بالسياسي ـ الثقافي، وادعاء يتم تخريجه باعتباره يدور حول طبيعة الميتافيزيقا، وتأمل في ظاهرة محددة في تاريخ الفن. وهذه المقولات الثلاث بقيت دائماً قضايا أساسية بالنسبة إلى عمل نيتشه، لكن ما يحدد بشكل واضح معالم "مولد التراجيديا"، كعلامة واضحة جداً تميز هذا المؤلف (تقريباً) من كل ما عداه مما كتبه نيتشه فيما بعد، هي مبدئياً الطريقة التقليدية التي قُدم بها، وهي طريقة المقالة الأكاديمية. لم تكن لدى نيتشه أية أفكار في هذه المرحلة حول أن يضع كتاباً مفصولاً من داخل المؤسسة ـ كما فعل غالباً في تعاملاته مع معاصريه، إذ أظهر نفسه رجلاً ساذجاً تماماً ويجهل ما الذي سيترتب على نشر مؤلفه بين الناس.

ما أردت أن أقوله هنا أن نيتشه كأستاذ يافع ولامع لعلم اللغة (الفلولوجيا) الكلاسيكي في جامعة مرموقة، قد ألف كتاباً لم يحقق أياً من معايير الوقار التي توخى تحقيقها. لكن بعد هذا، حيث أصبح يكتب بغزارة من خارج المؤسسة، أخذ ينشر المؤلف بعد الآخر أملاً في أن يحدث هزة جدية تجتاح كل أنحاء الدنيا، وليس في إطار التعليم حسب، ولم يدر به أحد. وبالتالي سارع يصف نفسه بأنه "لا ينتمي إلى زمانه"، لكن الصدمة من استقبال العالم لكتاب (*مولد التراجيديا*) جعله يعتقد أنه بتأليف كتاب فإنه يكون شخصية غريبة الأطوار جداً.

كانت القوى التي اجتمعت ضده حين ألف هذا الكتاب متنوعة وعنيفة بحيث يجعل هذه الحصيلة تبدو كهجين غريب كالسحر.

وكان نيتشه ككل الناس الذين يبدأون بعواطف فوارة جداً، وبدوافع تحثهم على التعبير عن هذه العواطف، مؤمناً بأن تلك العواطف مترابطة وأنها منبثقة من جوهر واحد أساسي هو الاهتمام بنفسه. والأهم من ذلك هو أن نيتشه لم يتحمل التفكير في أنه مصاب بانفصام إلى حد خطير في شخصيته، في دخيلته التي تتفجر منها تلك العواطف، وتعريها. وكما أصر فيما بعد، فإن كل مؤلفاته كانت تعبيراً عن تفكيره بتاريخه الشخصي ـ لكنه قال إن هذا هو شأن الجميع: وكل ما في الأمر أنه كان يمتلك بصيرة نافذة واستقامة تجعلانه يدرك الحقيقة التي يصر على إنكارها جميع المفكرين تقريباً، والفلاسفة بخاصة، الباحثين عن الحقائق الكونية، مع أنهم في الواقع عازفون عن السعيٍ إليها. لكنه عندما كتب "مولد التراجيديا" كان ما يزال عضواً مسدداً اشتراكاته وكامل العضوية في النادي، لذلك كان عليه أن يعبر عن رغباته وآرائه لتكون مقبولة في نطاق الثقافة العامة ويتقاسمها الجميع.

في الوقت الذي كان نيتشه يكتب مولد التراجيديا كانت العناصر الثلاثة الأساسية داخل المسوح الفكرية للكتاب جلية تماماً في النص ذاته. إن التدريب الذي تلقاه نيتشه كمفكر كلاسيكي ولّد عنده شغفاً عميقاً بالأدب الإغريقي، وشغفاً مماثلاً بهومر (هوميروس) والتراجيديين العظام من القرن الخامس قبل الميلاد، إضافة إلى ما اكتسبه من حب للفلاسفة وبخاصة السابقين لسقراط. لكن في العام 1865، وكان نيتشه في الحادية والعشرين، اطلع

لأول مرة على آراء شوبنهاور الفلسفية، فتأثر بها جداً، إن لم نقل بشكل كاسح. وسرعان ما أصبح طالباً في محراب هذا الفيلسوف، ولأن آراء شوبنهاور المتشائمة الفلسفية عن العالم كانت في حاجة إلى مشروعية مستقلة عن شرطي الزمان والمكان، فقد كان من الضروري فهم الفلسفة الإغريقية من خلال شروطه وعباراته. وقبل ذلك بأربع سنوات استمع نيتشه إلى مقطوعة فاغنر الموسيقية "ترستان وإزولد" Tristan Und Isolde، بعد تحولها إلى موضة عصرية، تعزف على البيانو، وأغرم بها تماماً، كموسيقي طموح لكن غير موهوب، وبقي مغرماً بها طوال حياته، شأنها شأن كتاباته بدءاً من مولد التراجيديا حتى "إكليل الشوك" Ecce Homo (ويقصد بذلك صورة السيد المسيح على رأسه إكليل من الشوك)، كما يستدل من سيرته الذاتية التي كتبها سنة 1888 وهو على حافة الجنون.

وعندما كتب مؤلفه (مولد التراجيديا) كانت هذه الدوافع الثلاثة في أوجها. وما ألف بينها عملياً وأقنعه بأنها ليست مجرد دوافع مضيئة معاً - بل تشكل كلها أجزاء من رؤية موحدة أو قابلة لأن تكون موحدة على الأقل - للأشياء، هو صداقته مع رتشارد فاغنر و"كوسيما". فقد تعرف بفاغنر عام 1868 في منزل هرمان بروكهاوس، صهر فاغنر، بمدينة ليبزج. وقد أعجب فاغنر بنيتشه فوراً، ودعاه إلى أن يأتي ليعيش معهما هو وكوسيما التي كانت ما تزال حبيبته في تربشن، وذلك في البيت الذي كانا قد استأجراه

على شواطيء بحيرة لوسيرن. وقد ذهل نيتشه بتألق فاغنر وقلة تكلفه وطرافته وسعة معرفته بأعمال شوبنهاور. ومن جهته أعجب فاغنر بنيتشه كأستاذ شاب ولامع للأدب الكلاسيكي، وباعتباره شخصاً يبدو أنه يعرف الكثير عن أعماله الموسيقية الدرامية. واعتباراً من عام 1869، تاريخ تسلم نيتشه منصبه الجديد في بازل، وحتى سنة 1872، تاريخ انتقال فاغنر إلى بيروث، تردد نيتشه على بيت صديقه في تربشن ثلاثاً وعشرين مرة، وفي بعض الأحيان كان يبقى بضعة أيام عنده. كما أنه دعي كضيف شرف لحضور افتتاح مقطوعة فاغنر "سيجفريد إيديل" صباح يوم عيد الميلاد عام 1870.

وفي أواخر أيامه، قبل أن يصاب بالجنون عام 1888، كتب في "إكليل الشوك" يقول: "إني أقدم كل علاقاتي الإنسانية الأخرى رخيصة، لكن ليس بأي ثمن يمكنني أن أتخلى عن أيامي التي أقضيها في تربشن، تلك الأيام الحافلة بالثقة المشتركة والمرح والأحداث السارة ـ المليئة باللحظات العميقة... ولست أدري ما الذي يمكن أن يختبره الناس لدى فاغنر، فليس في سماء علاقتنا أي غيمة تعكر صفوها". لقد وجد نيتشه ما افتقده عند صديقه فاغنر ـ وما كان قد أنكر لاحقاً عن دراية كان أيضاً هناك ـ وكان ما افتقده إعادة خلق لعبقرية التراجيديا الإغريقية، إلى جانب الشعور بالرهبة العميقة من شوبنهاور.

بعيداً عن تأثير فاغنر، مهما بلغ من الشدة اهتمام نيتشه بالتراجيديا الإغريقية، في صعودها وهبوطها، فقد كان مستحيلاً على إنسان من نوعيته أن يرى أنها مسألة تستحق التفرغ والبحث التاريخي الخالص. وبالتالي، إن الفكرة برمتها وراء تأليف (*مولد التراجيديا*) كانت بسبب من تأثيرات فاغنر، حتى لو أن نيتشه كان قد كتب في السابق نسخاً منها ـ وهو ما فعله بحق ـ لا علاقة مباشرة لفاغنر بها.

وهذه أيضاً قضية ذات معنى أكبر من الاقتصار على الاهتمام بالبحث. إن هذا المؤلف الرفيع جداً يعتبره البعض كتاباً ساحراً، ودراسة أصيلة أفسدتها حماسة نيتشه لفاغنر ابتداء من الفصل السادس عشر حتى النهاية. وكان أحد المترجمين اللامعين (والتر كوفمان) قد سجل في السابق ملاحظة في نهاية الفصل الخامس عشر يقول فيها: "يمكن أن نعتبر أن هذا الكتاب ينتهي عند هذا الحد ـ كما هو في الأصل... ذلك أنه مناقشة نشأة وموت الترجيديا في أغلبه. والاحتفال بعد ذلك بعودة ميلاد التراجيديا يضعف الكتاب، حتى أن نيتشه نفسه ندم عليه". فهذا كله كتب من وجهة نظر إنسان، ليس غير مهتم بفاغنر حسب، كإنسان وموسيقي، بل كشخص تمنى نيتشه أنه لم يعرفه أيضاً.

لا شك في أن التأمل في ما إذا كان نيتشه قد اتجه للتفكير بأنه كان من أتباع فاغنر، تأمل عقيم، لكن إذا أخذنا بعين الاعتبار أن شاغله الأساسي كان دائماً اهتمامه بالثقافة، بإمكاناتها ومصائبها،

فإن ذلك يجعل من الصعب أن نفهم أنه يستبعد التفكير بفاغنر منذ البداية، حتى لو لم يكن صديقه الحميم. ونظراً إلى طبيعة نيتشه ومزاجيته، ليس ممكناً في أي حال من الأحوال الاستمرار في عمله كأكاديمي. وكان نيتشه، مثل ماركس على الأقل، معنياً بتغيير العالم، ولم يحد عن رأيه في أن الثقافة يجب أن يتم تقييمها على أساس مقدار ما تنتجه من فن. ولهذا كان من الطبيعي أن تحدث مواجهة حتمية بينه وبين المشهد الفني الهائل للقرن التاسع عشر. ولكن يبقى من المستغرب ألا يكون نوع أو درجة التواصل بين الطرفين من طبيعة بالغة الحدة.

هذا لا يعني أن فاغنر الذي كان دائماً في حاجة إلى مروجين لأعماله، وبخاصة عندما اعتزم تنفيذ مشروع بيريوث، قد وجد نفسه في مؤلف (*مولد الترجيديا*)، مع أن الكتاب لم يقدم له خدمة جيدة على المدى الطويل. إن المعجبين بفاغنر لم يكونوا في حاجة إلى حماسيات نيتشه لدعم ولائهم المخلص لفاغنر، في حين أن الذين ينتقصون منه كانوا يميلون إلى أتباع كوفمان. وعلى الرغم من صحة أن الثلث الأخير من كتاب (*مولد التراجيديا*) مختلف في أسلوبه عن ثلثيه الأولين، لكن ذلك لم يشكل نقيصة ملحوظة كالتي شكلها الفصل المعنون: (رتشارد فاغنر في بيريوث) في كتاب "تأمل في غير أوانه"، والذي كتبه نيتشه في لحظات شكوكه السوداء حول هذا الموضوع برمته. غير أن التبدل في اللغة كان واضحاً: بعد اطلاعه على أحوال التراجيديا الإغريقية والأسباب

التي أدت إلى تلك التغيرات التي ألمت بها. كان عليه في هذه الحال أن يوضح الأمور لجمهوره ويفسر كيف أن مولد هذه التراجيديا كان في متناول اليد، متحدياً كل صروف الزمان. هكذا أصبح المشروع مطولاً، وبدا أن نيتشه كان ضائعاً لا يدري كيف يستمر. هذا ما يشير إليه نص واف مقتبس من شوبنهاور، يفيد إلى حد ما كيف كان نيتشه يقرأ بصوت مسموع من كتاب "العالم كمشيئة وحضور" بينما هو يفكر في ما سيقوله بعد ذلك. والقضية أنه أصبح واضحاً له في هذه اللحظة أن مواقفه المتحمسة لم تكن مناسبة ومريحة كما كان يتوقع حتى الآن، وبالتالي كان عليه أن يدخل في خليط من التحليل والبلاغة لكي يخلق انطباعا بالوحدة. ولقد كانت وحدة النية التي يضمرها موجودة على الدوام. غير أن المركب الوحيد من القوى كما شعر به هو تبين انه عبارة عن موقف معاند للحكاية طويلة الذيول. لهذا السبب من المحتمل أن يكون الفصل الثالث المعنون "محاولة في النقد الذاتي"، قد جاء من السبب التالي:

> ***ما تم التعبير عنه هنا، على أي حال... كان عبارة عن صوت "غريب"، صوت تلميذ يتبع "معبوداً لا يعرفه"، متخفياً تحت خوذة مفكر، تحت وطأة ثقل فرح غائب ديالكتيكي لرجل ألماني، بل في عباءة الأخلاق البائسة لهذا الطالب التابع لفاغنر. ههنا تكمن روح ذات حاجات غريبة،***

لكنها غير محددة حتى الآن، ذاكرة تعج بالأسئلة والتجارب والأسرار، ألصق بها اسم "ديونيس" كعلامة أخرى من علامات التساؤل. ولقد كان هذا هو الصوت ـ كما أعلنوا بارتياب ـ الذي انبعث من شيء أشبه بالروح الغامضة وتكاد تكون طائشة الفؤاد، روح تترنح بكل جهدها وبشكل عشوائي مستخدمة لساناً غريباً، وغير متأكدة ما إذا كانت راغبة في الحديث أو الإحجام عن الكلام. لا بد أن هذه الروح، هذه "الروح الجديدة"، كانت تغني، وليس تتحدث.

(3)

لقد توصل نيتشه بالأحرى إلى إدراك أن تأليف (***مولد التراجيديا***) ليس ما يتوقعه المرء نتيجة إسهامه في "علم الجمال"، بقدر ما هو تعبير عن جملة من المواقف الحادة تجاه الفن والعالم، بل تجاه العالم الذي ينظر إليه كفن. إن ما يهنئ نفسه عليه في "المحاولة" هو الصيغة التي تظهر مرتين، مع فوارق خفيفة، في متن النص: "الوجود والعالم لا يمكن تبريرهما سوى كونهما ظاهرة جمالية فقط". ولقد انتقد نيتشه لإقحامه هذه الصيغة دون البرهنة عليها بشكل منطقي يحفظها، لكن المشكلة

أن هذه الفكرة تسود الكتاب بكامله. وهذه هي رؤية الكتاب، بصرف النظر عن موقعها فيه، لكونها تؤكد كل شيء يريد أن يقوله. من الممكن النظر إليها، بالدرجة الأولى وبوضوح تام، كهجوم على طغيان الحديث عن التراجيديا التي هي تركة أرسطوية. وفي إطار هذا التقليد، تقوم التراجيديا بالنسبة إلينا بدور تطويري، من خلال ما تقدمه لنا من غذاء فكري فيما يتعلق بقضايا معينة كالشعور بالطمأنينة والثقة بالنفس، كما أنها تعمل على تخليصنا وتطهيرنا من مشاعر الشفقة والرعب، أو عن طريقهما معاً. العالم يصور أمامنا باعتباره مقولات أخلاقية، ونحن نختار ما نريده ونرفض ما لا نريد. ويتوافق مع هذا التفكير القول إن أرسطو لا بد من أنه كان ينظر إلى يوروبيدس باعتباره "الشاعر الأكثر مأساوية بين الشعراء"، ويعتبر أسخيلوس أقلهم مأساوية، بينما يصنف سوفوكل (سوفوكليس) في منطقة الوسط.

إن نيتشه يقلب هذه النظرة. فحسب تعبيره: إن أسخيلوس أعظم الشعراء، ويوروبيدس العامل المسؤول عن "الانتحار" داخل التراجيديا. إن افتقار كتاب (*مولد التراجيديا*) تقريباً إلى تحليل بعض النصوص التراجيدية يجعل هذا التقدير مثيراً للتعجب. ويبدو نيتشه واقفا في مكان بعيد من واقع الدراما الإغريقية، إلى حد أن المرء لا يستطيع - إلا بأكثر الطرق غموضاً - أن يفهم سبب اختياره بطلاً كاتباً، لم يصلنا مما ألفه غير ثلاثية مسرحية، هي ثلاثية أوريستيا Oresteia، وهي التي يصعب حتى تصنيفها

كعمل تراجيدي، وهي تنتهي في الحقيقة بتأسيس الديمقراطية في أثينا، كنتيجة لمنح أبولو صوته الترجيحي إلى أوريستا. إن الذي كان يروق لنيتشه في الواقع في هذا العمل هو: أولاً أنها تراجيديا ثلاثية. علماً أن فاغنر كان على وشك أن ينهي ثلاثيته الموسيقية مستلهماً التراث اليوناني القديم ـ وأنه أكثر اهتماماً بأسخيلوس من المؤلفين الآخرين (مع أن مسرحية "الحلبة" برغم كونها من أربعة أجزاء فإن فاغنر وصفها بأنها "ثلاثية مع مقدمة استهلالية"، نظراً إلى أن الجزء الأول بعنوان Rheingold وصفي في أساسه). الشيء الثاني أن الكورس يلعب دوراً في أعمال أسخيلوس أكبر من دوره عند المؤلفين اللاحقين. وثالثاً، وإلى حد ما كنتيجة لهذه الحقيقة السابقة، إن السيكولوجيا (علم النفس) الفردي في الثلاثية المسرحية أوريستيا، انحساري recessive، حيث الأسطورة تحتل فيه مركزاً متقدماً.

من خلال المقابلة بين مفهومي "الأسطورة" و "علم النفس"، وعلى الرغم من أن نيتشه لم يقل هذا بوضوح، يرى هو الفارق الرئيس بين التراجيديا الأصيلة ونقيضتها. من هنا ما كان ممكناً أن يتحدث عن إمكانية وجود رواية تراجيدية، على سبيل المثال. بالنسبة لنا، الأسطورة تعيد مجدداً رسم قصة ما معروفة لدى الجميع، لكن في التراجيديا الأسطورة تحكي القصة بلغة موسيقية، مع أن هناك مشكلة قائمة تحدث نيتشه عنها فيما بعد، وهي تتعلق بالسؤال عن طبيعة الموسيقى الإغريقية، باعتبارنا

نفتقر إلى المعلومات الضرورية عنها. لكن من خلال ما تتركه هذه الموسيقى فينا من تأثير لا يقدر غير الموسيقى على إحداثه بهذا المستوى، فإن الموسيقى تجعلنا نتوصل إلى الخوف بسبب طبيعة الذي نشاهده، وهو ما يعني في نهاية المطاف تقديم أشهر المصطلحات للموسيقى في كتاب (***مولد التراجيديا***)، وهو وصفها بالديونسية Dionysiac. وفي لحظة البداية التي تمكننا من الإمساك بسلطان هذا المصطلح وما يعنيه بالنسبة إلى نيتشه، بالترافق مع المصطلح المكمل له "الأبولي" Apolline، نصبح قادرين على متابعة - إن لم نقل قبول - فكرته الأساسية بشموليتها، ونتحقق من أن نيتشه كان ينبغي عليه أن يتلاعب بكل قسوة بالمادة التي كان يكتب حولها من أجل خلق "تراجيدياه" القادمة الخاصة به، القصة التراجيدية ولكن ليس التراجيديا، لأنه لم يستطيع ان يغنيها موسيقياً.

(***4***)

في شكليهما الأولين، ومن دون السير تماماً وراء تعريفات نيتشه المتغيرة، نرى أن المصطلحين: "ديونيسي" و"أبولي"، بالدرجة الأولى، يمثلان قوى أو مقولات فلسفية بالمعنى الميتافيزيقي. وهما

بشكل من الأشكال متعارضان، ولكن نيتشه الذي كان يجذبه حب فكرة الانقسام بقدر ما كان مصراً على السيطرة عليهما (ومن هنا ربما زعمه في كتابه (*إكليل الشوك*) بأن (*مولد التراجيديا*) "يفوح بصورة عدوانية برائحة هيغلية") لم يعتبرهما مفهومين مشتركين في المعاداة، كما يرى عدد من النقاد. وهما لا يمكن أن يحدثا كذلك لحظة أن يتضح للإنسان ما الذي ينتهيان إليه عملياً. إن الديونيسية تنتمي إلى طبيعة واقعية في حين تتصل الأبولية بأنماط تمظهرها. عند هذا الحد يتغلغل نيتشه في الفكر الميتافيزيقي مكتمل النضوج، الذي يستمد أكثره في بعض جوانبه من أفكار شوبنهاور. وهو يرى مثل هذا الفيلسوف المتشائم جداً أن جوهر الوجود مكون من نوع من الحمم الميتافيزيقية المؤلفة من الإرادة المجردة، لا إرادة أي شخص بعينه، وليس لها أي غاية. إنها بكل بساطة اندفاعات لا تنتهي ولا هدف لها ولا غرض. وهو كشوبنهاور أيضاً يرى أن الإرادة ذات طبيعة مؤلمة ـ وهو هنا يتكيء على مفهومنا العادي، بأن الإنسان عادة يرغي ويزبد في ما لا يمتلكه وما يتمناه. غير أن نيتشه لديه مفهوماً معوماً أكثر مما كان لدى شوبنهاور، إذ تراه يتحدث عن واقع أزلي (بدئي) على هيئة لولبية قوامها الألم والمتعة، مع أن الألم أكثر طغياناً فيها.

وإذا رفض أحد ما عبثية هذا التوصيف، على أساس أن الإرادة يجب أن تخص قوة ما، فإن نيتشه لا يخالفه الرأي. إننا حين نتعامل مع الواقع نكون مكرهين على استخدام أفكارنا اليومية

بطريقة متوحشة لأننا لا نملك غير هذه المفاهيم. لذلك فإنه يتوجه إلينا طالباً منا أن نتوصل إلى فكرة عامة عن معنى ما يقول، شريطة ألا نلح على مطالبته بمزيد من التفاصيل التي لن يقدمها أصلا لأحد. في هذا الإطار ليست المفاهيم الميتافيزيقية في "مولد التراجيديا" في موقعٍ أسوأ ـ بشكل واضح ـ من أفكار الميتافيزيقيين الآخرين، إذ انه بدلاً من تقديم أفكار جديدة لهم للنقاش، كما فعل إفلاطون أو سبينوزا على سبيل المثال، نجده مكتفياً فقط بالتأكيد على وجهة نظره. أو على الأقل هذا ما يخطر على البال في الوهلة الأولى.

في الواقع أن بنية كتاب (*مولد التراجيديا*) في بعده الميتافيزيقي هي أقرب شكلياً إلى الوصف الذي أطلقه الفيلسوف "كانت" بقوله إنه "جدل تصعيدي". هذه العبارة المشوشة التي استخدمها كان يقصد بها ما يقترب بصفة عامة من الوصف المتسائل التالي: إذا اعتبر شيء ما بمثابة قضية فما هو الشيء الآخر غيره الذي يجعل منها أمراً ممكناً؟ في كتابه الفلسفي "*نقد العقل الخالص* Critique of Pure Reason" ذهب كانت إلى أبعد من هذا الحد من خلال جدلياته التصعيدية لكي يرفض الشك في وجود عالم في نطاق الزمان والمكان، والشك في الذات التي تعاني منه. أما في (*مولد التراجيديا*) فالظاهرة التي يعتبرها نيتشه تفسيراً لازماً ـ أي يتخذ منها تعليلاً لما يجعل التراجيديا ممكنة ـ هي ظاهرة الفرح التراجيدي. بعبارة أخرى يركز نيتشه اهتمامه على السؤال الذي يطرح تقليدياً، المتعلق بسبب استمتاعنا بتمثيل

مشاهد المعاناة على نطاق واسع. منذ أرسطو بقي الجواب على هذا التساؤل يقدم في إطار مصطلحات علم النفس، لكن نيتشه رأى أن هذه المصطلحات غير كافية أبداً لهذه الغاية. وقد ارتأى في (*مولد التراجيديا*) وبعد ذلك بوقت قصير) أن هناك شيئاً مثيراً جداً في إطار التمييز بين الفرح الذي نستمده من الفنون البصرية والشعر الملحمي من جهة أولى، والفرح الذي تمنحنا إياه الموسيقى والدراما التراجيدية (أي على وجه التحديد تلك التي تناسب الموسيقى) من جهة ثانية، وهو الفارق الذي يجبرنا على أن نقدم تفسيراً للدوافع المختلفة أساساً التي تجعل هذه الموسيقى والدراما الترجيدية مفعمة بالحياة. وبهذه الطريقة توصل نيتشه إلى التسليم بوجود الظاهرتين الأبولية والديونيسية.

من الممكن تبرير الفرح المستمد من الشعر الملحمي أو من المنحوتات الفنية عن طريق استدعاء مشاعرنا السارة تجاه المظاهر، وبخاصة حين تتقاسم التعبير عن أحلامنا. إن كل جانب في هذه الأشياء ينطوي على خصوصية قصوى، تمثل النهايات الأقسى. ولهذا تكون هذه الفنون وهمية، لأن الواقع، كما قال نيتشه، واحد وقابل للانقسام. إلا انه في زمن التراجيديا ما قبل اليونانية القديمة، يوم حدث هومر الناس بالحكايات التي كانوا في حاجة للاستماع إليها، شعروا بالتسلية لأنهم واجهوا عالماً فيه أبطال مستقلون عنهم، ويواجهون مصائب يمكن تبريرها بالفرح الذي غمر الآلهة أثناء مراقبة هؤلاء الأبطال.

من المحتمل أن الحياة تبدو مأساوية بالنسبة للبشر، لكنها من نوع الكوميديا الإلهية. ويمكن استعراض عظمة الأبطال الإغريقيين من خلال انعدام شعورهم بالضعة جراء كونهم مادة للترفيه عن الآلهة. قد يبدو هذا جيداً، لكنه يقوم على التسليم بعدد من الأساطير، من جميع الأشكال والألوان. إن ما حدث حينما تم استبدال الملحمة بالتراجيديا هو أن مبدأ الشخصنة (أو الفردنة) individuation (بتعبير شوبنهاور، وكان نيتشه قد أخذه عنه واستعمله) قد مهد الطريق لظهور الكورس، وهم مجموعة من الأشخاص الذين تختلط هوياتهم بهوية المصلين. وهذا أمر ممكن فقط في مختلف الظروف غير العادية ـ حيث أن هذا الكورس يجعل الشخص المعتاد على الأجواء الأكاديمية يتذكر فوراً وجبات نوادي الرجبي، ويجعل النازي يتذكر بحنين مواكب حملة المشاعل في نورمبرج، بينما يعيد إلى ذهن أعضاء جمعية موسيقية غناء المقطع الأخير من السمفونية التاسعة لبيتهوفن. هذه الأجواء كلها مناسبة للحالة التي وصفها نيتشه بحالة التسمم (الخدر) مستخدماً الكلمة الألمانية Rausch بهذا المعنى تقريباً. من الواضح أن هناك فروقات في النوعية يمكن ملاحظتها بين هذه الأوضاع. لكنها جميعاً وسائل لجعلنا على تماس أوثق مع الواقع مما اعتدنا عليه ـ وينبغي اعتبار الفوقية التي يمارسها البعض ضمن إطار هذه النتائج. في إطار تجربة التراجيديا، كما نلمسها في الملاحظات الهامشية (مع أن من الأفضل التخلص من هذه الملاحظات)، نجد

أفضل فهم لطبيعة الواقعي. هنا نتعلم "حكمة سيلينوس" التي تقول إن "أفضل الأشياء هو الشيء الذي لا تمتلكه أبداً: الشيء الذي لم يولد بعد، لن يكون، الذي يكون لاشيء. أما ثاني أفضل الأشياء بالنسبة لك، فهو أن تموت حالاً. أو هل نموت حقاً؟".

عند هذا الحد نرى أن نيتشه يغدو متشائماً برؤية كئيبة تشبه، تشاؤم شوبنهاور إن لم نقل إنها هي عينه. إلا أنه يشير إلى أن الإغريقيين، حتى لو تم إعلامهم بهذه الحكمة النفيسة، لا يريدون أن يموتوا، إنما كانوا مقبلين على الحياة بكل الحماسة التي كانت تميزهم قبل هذا. كيف إذن استطاعوا تحقيق هذه المأثرة التي تتعارض مع عبثية الاستمرار بالحياة مما يدرك الإنسان أنه استمرار قد يكون مؤلماً؟ الجواب عن هذا التساؤل يأتي كما سبق وأشرنا على مرحلتين. المرحلة الأولى هي أن اليونانيين في عصر هومر كانوا يعيشون ليحققوا متعة الآلهة: "إن الدافع عينه الذي يقف وراء وجود الفن (الأبولي)، ومن أجل استكمال الوجود وتمجيده، هو الذي أوجد عالم الأولمب الذي لعب دور المرآة لتتجلى على صفحتها الإرادة الهيلينية". ولأن الآلهة يستمتعون بمشهد الرجال وهم يتعذبون أشد العذاب، فإن النبلاء من الرجال يتوقون إلى فرض ما يلي: "إن أسوأ ما هنالك بالنسبة للرجال هو أن يموتوا على الفور، أما ثاني أسوأ شيء فهو أن يموتوا على أي حال". وفي الحال يسارع نيتشه للاستنجاد بالحديث عن بكاء أخيل وتفجعه على قصر فسحة الحياة.

إن هذه الطريقة في الجدل تعتبر قاتلة لنيتشه. ومهما تكن طبيعة رفضنا لها فإنها توضح أنه ليس من لا سؤال عن عدم قبول نيتشه لأبولو. هذه المظاهر الفخمة، مهما بدت ربما موهمة، تبرر سبب وجودها بما فيها من ذكاء. ويتابع نيتشه قائلاً: "لكن ما أندر أن تحقق العفوية ذلك الانغماس الكامل في بهاء ما هو وهم!". ولهذا السبب ذاته، كم يصعب التعبير عن نبالة هومر الذي يتم ربطه، كإنسان فرد، بالثقافة الأبولية الشعبية، كما يتم ربط الفنان الفرد الحالم بعناصر الحلم للمجتمع والطبيعة بصفة عامة. وفي معرض تأكيده مرة بعد مرة على الأحلام والأوضاع الحلمية يشير إلى أن هذه الحالة ينبغي أن تكون عابرة على الرغم من كل عظمتها. لكنه في الوقت عينه الذي يسمح بذلك، تراه يقلب، بكل وضوح، التسلسل المعهود للأفضليات بين حياة اليقظة وحالة الحلم. يقول: "كلما ازداد إدراكي لهذه الدوافع الكلية القدرة، الدوافع الطبيعية الكامنة وراء الفن، واكتشافي أنه يكمن فيها توق مستعر للوهم ولاستعادة الذات عن طريق الوهم، تنامى لدي الشعور بأنني مكره على الخروج بالاستنتاج الميتافيزيقي الذي يقول إن الموجود فعلاً، الواحدية الأزلية، المتناقض والمعذب بصورة مستمرة، هذا الموجود هو في حاجة أيضاً إلى الرؤية السارة، إلى الوهم الممتع لكي يمكن استعادته بصورة ثابتة.

لهذا فإن الجانب الأبولي في الفن معادل للوهم في وضعنا اليومي. نحن نعيش في حالة من الوهم، وبالتالي فإن الأحلام هي

"وهم الوهم"، وليس ثمة ما هو أسوأ بالنسبة لهذا الوهم. لكن الأوهام بطبيعتها غير ثابتة، ولذلك فإن مجتمعاً كان يعاني من حالة انعدام الاستقرار في البحث عن الحقيقة كالمجتمع اليوناني القديم، كان عليه أن يكتشف أن من غير الممكن الركون والاستقرار مع هذه الأوهام. هنا تعود حكمة سيلينوس لتأكيد ذاتها، وكانت لديهم حاجة إلى وضع جديد، وضع أكثر نفاذاً وأكثر شمولية.

إن تطور التراجيديا التي كان ظهور الكورس أول تباشيرها، بل عنصرها المكون الوحيد في البداية، قد جلب لليونانيين معه الطبيعة "الواحدية البدئية"، وأرشدهم إلى أن يرقصوا طرباً من خلال تدمير الفرد في سبيل الجماعة. وكانت تلك هي المرحلة الثانية التي ميزت وصولهم إلى مصالحة مع الوجود. هنا أصبحت الأساطير ذاتها تستخدم في التراجيديا كما تستخدم في الشعر الملحمي، لكن مع تبدل جذري في كيفية إيقاع التجربة. أن يكون الإنسان متشائماً بالمفهوم التقليدي ليس دلالة على التخاذل حسب، بل العبثية اللامجدية: إذ لا يمكن الهروب من دراما المعاناة الأبدية للوجود، ولهذا فإن المرء يفرح في هذه الدراما عن طريق التوقف، ولو بشكل مؤقت، عن أن يكون "أحد الجبناء". ولو أن أحداً حاول، كما جرب كل الفلاسفة، ومن ضمنهم شوبنهاور، أن يقدم تبريراً أخلاقياً للوجود فإن محاولته ستكون فاشلة بشكل واضح يصل إلى درجة الإرباك، وبالتالي لا محيد لنا

عن اللجوء إلى التخييلات المتوحشة بصورة أبدية، من أجل أن نستعيد معاناتنا التي لا بد أن يكون وجودها حتمياً ومستعصياً على الشفاء. إن أفكار الواعظ الأخلاقي الرامية إلى إصلاح الكثير من الجوانب في المجتمع البشري عن طريق جهود الترميم التي يبذلها، هي أشبه بالتبول في مياه البحر. ولو افترضنا أن أحداً يقدم نفسه لممارسة الوعظ الأخلاقي، وفي الوقت نفسه للمضي دون تراجع من أجل فهم حقيقة العالم، فإنه سوف يصاب باليأس حتماً في النتيجة. إن نيتشه يعبر في نهاية الفصل السابع عن هذا الوضع بشكل مقتضب، فيقول:

إن الفهم يقتل العمل، والعمل يعتمد على حجاب من الوهم ـ هذا ما نتعلمه من هاملت، ولا أقصد التفسير الجاهز لهاملت كمسيحي حالم، كرجل يجعله طول التفكير وتقليب الأمور والتأمل وكثرة الاحتمالات يحجم عن التصرف. الأمر لا يتعلق بالتأمل، لا ليس هذا. لكن الفهم الصحيح، البصيرة النافذة المفكرة في الحقيقة المريعة، يفوق قوة أي دافع إلى التحرك العملي، ذلك أن هاملت والإنسان الديونيسي صنوان. ومن هذه اللحظة ليس ثمة عزاء يمكن أن يكون مجدياً، فالإرادة تعبر أفق هذا العالم متوجهة صوب الفناء، بعيداً عن الآلهة أنفسهم. وها هو الوجود الذي كان يتألق على وجوه الآلهة أو يتوهج داخل برزخ الـ "ما دون" beyond الخالد يواجه

الجحود والنكران. إن كل ما باستطاعة الإنسان أن يراه اليوم، من خلال إدراكه الحقيقة من النظرة الواحدة إلى الوجود، هو هول الوجود وعبثيته. لقد أصبح الإنسان الآن متفهماً لما يرمز إليه قدر أوفيليا، لقد أصبح مدركاً حكمة سيلينوس، إله الغابة: بأن الوجود يرفضه.

ههنا، في ظل هذا التهديد الكبير للإرادة، يقترب ضرب من السحر الشافي، السحر المخلص ـ الفن. وحده الفن هو القادر على تحويل هذه الأفكار الرافضة في وجه هول الوجود وعبثيته إلى أفكار تنسجم مع الحياة: وهنا تكمن الرفعة العظيمة ـ ترويض الرعب من خلال الفن. والكوميديا، هي الانعتاق الفني من رفض العبث. إن كورس الساتير[1] satyr chorus في أغنية الديثرامب هو المخلص للفن اليوناني القديم. وهذه الحماسات التي جرى وصفها فيما سبق قد استهلكت في خضم هذا العالم المفعم بالعناصر الديونيسية.

إن الفهم الذي يتمتع به هاملت (مع أنه غير قادر على أن يكون إحدى الشخصيات في إحدى المسرحيات التراجيدية، بمفهوم نيتشه، لأن الدراما الأصلية كانت بلا موسيقى) هو معرفته

---

[1] أحد الكهنوت اليونانيين في الغابة، لهم شكل إنسان وآذان وذيول الخيول. وهم لدى الرومان لهم آذان وذيول وأرجل الماعز، ولها قرون ـ المترجم.

بالطبيعة الثابتة للأشياء، وبالتالي ينبغي توقيره كأحد أشكال "الحكمة"، وهو يتعارض مع "المعرفة" بصفتها معرفة فقط. في اللغة الألمانية هذان التعبيران (الحكمة والمعرفة) هما weisheit و Weissenshaft. بالنسبة إلى نيتشه التراجيديا مسألة معرفية، مع أنها تحركنا أكثر من أي شيء آخر. إنها تنقلنا إلى عالم الحكمة لكنها تقدم إلينا بطريقة تجعلنا نتصرف بردود أفعال مختلفة عما فعله هاملت. إن هاملت، كما يمكن أن نستنتج، يقف في مواجهة حقيقة ديونيسية محكمة غير سارة، ولهذا يواجه حكماً بالهلاك. ونحن نقف في مواجهة الحقيقة الديونيسية في الموسيقى، وفي مقدمتها الموسيقى التراجيدية، بطريقة تجعلها، ليس محتملة فقط، بل لا يمكن مقاومتها. وهذا راجع إلى الترتيبات المعقدة بين العالمين الديونيسي والأبولي، التي يكشف عنها نيتشه في مواضع عديدة من (*مولد التراجيديا*)، وأهمها في المكان الذي يتحدث عن فاغنر في مرحلة تالية.

وهو لا يبلغ حد الوضوح، حتى لو كان وضوحاً معقداً، في هذا الموضوع. لكن يبدو لي أن الفكرة العامة يمكن استشفافها مهما بلغت طريقة تقديمها من التناقض والتصلب. إن الفن يصل إلينا بهذا الشكل أو ذاك، مثلما أن التجربة بكاملها يتم تصنيفها بشكل يسهل استخدامها. وما دمنا نحن نتجاوز التحديات التي نواجهها بالحقيقة، فإن ذلك يمكن أن يعني أننا لن نستطيع أن نتقابل بصورة مباشرة مع الفن. إن ديونيس، كما يقول نيتشه في

الفصل الحادي والعشرين، يتكلم بصوت أبولو، وأخيراً يتكلم أبولو بصوت ديونيس. وفي نهاية المطاف، فإن هؤلاء الآلهة، إذا شئنا أن ننظر إليهم من هذه الزاوية، متعاونون حينما ننجز كامل التجربة التراجيدية. غير أن أبولو لا يوجد إلا إلى الحد الذي يجب أن يكون فيه هكذا. والتراجيديا في أرفع أشكالها لا يمكن تحملها إلى حد ما.

(5)

الرجال الأقوياء جداً مطلوبون ليس فقط من أجل تقديم التراجيديا، بل من أجل الاستمتاع بها. ولكن يتضح أن فترة دوام قوتهم قصيرة إلى درجة كبيرة ومؤسفة، على الرغم من أن نيتشه يبدو كأنه يعتقد أن ذلك راجع إلى سوء الطالع أكثر مما هو بسبب أي ضرورة من الضرورات التاريخية. وما حدث هو أن ثالث مؤلفي التراجيديا اليونانية قد قتل التراجيديا حين كتب أعمالاً ـ مع أن قلائل أدركوا هذه الفكرة ـ قدم فيها المعرفة Weissenshaft على الحكمة weisheit. وقد تمت الإشارة إلى هذا في أعمال يوروبيدس المسرحية (كونه الخصم) من خلال اللاأهمية المقارنة للكورس، ومن مضاعفة عدد الشخوص الأفراد الذين يعتقدون أن باستطاعتهم حسم الخلافات عن طريق الحوار، أو بالجدل كما قال نيتشه. في

اللحظة التي يؤكد المرء إيمانه بالعقل والتفكير العقلاني، في مقابل الحدس الذي يدخل عن طريق الموسيقى، يكون الإنسان قد خسر احتمالية المعرفة الحقيقية، الحقيقة التي يجب أن تبقى تراجيدية دائماً. إن ما دفع يوربيدس إلى إبداع هذه الأعمال المأساوية، كان حبه تقليد سقراط، وربما الاقتداء به.

بالنسبة إلى الكثير من القراء كتاب (***مولد التراجيديا***) يبلغ الذروة مع الفصول من 11 ـ 15، حيث يقدم نيتشه لنا حكاية كيف أن مذهب سقراط، الذي يشكل ظاهرة متكررة، يتمثل أنقى تعبير لها في شخصية ممثلها ذاته، قد دمر التراجيديا وأرسى طوال تلك الألف عام دعائم الإيمان بالتقدم من خلال التفكير العقلي، من خلال العقل الذي هو المعادل المهول للحقيقة، والخير والجمال، ومن خلال إمكانية الفهم الكلي، وصولاً إلى السيطرة على العالم وعلى أقدارنا. إن الدقة التاريخية، في هذه الفصول أكثر مما هي في أي مكان آخر من الكتاب، ربما تكون قد بلغت أدنى حدود قيمتها. لكن الطريقة التي يستخدمها نيتشه ليقدم قضيته لا تكمن فقط في أنها جميلة ومثيرة فقط، إنما بكل تأكيد مقنعة لنا بوجود نمط من التفكير يقف بأوضح صوره في مواجهة مع النظرة التي يصفها نيتشه بأنها نظرة ديونيسية.

بالنسبة إلى نيتشه، كل ظهور هائل وإيجابي لما يشكل أثمن قيمة للناس، يمتلك ظلاً، أو على الأقل صورة زائفة. وإذا تم فهم هذه الصورة كما ينبغي يمكن أن تكون غير ضارة أو حتى يمكن

التخلص منها. وهكذا عندما نكون في حالة استيقاظ عادي، فإن العقل والتفكير العقلي يكونان ـ بلا ريب ـ نشاطاً ذا قيمة. لكنهما يرتبطان بعالم الوهم أو الظهور ويفقدان القدرة على أن يدلاّنا على طبيعة الحقيقي. إن علم الجمال بمفهوم سقراط، الذي تعلق به نيتشه في تلك المرحلة الأولى من حياته الفلسفية، يأخذ وجهة النظر النقيضة، والنتيجة الفنية الفاجعة تتمثل في أن لدينا أعمالاً تم في ثناياها تدليس الحقيقة واستبدالها بأصالة زائفة، وهو ما يمكن ملاحظته من خلال الموقف المتفائل الملازم الذي تجترحه هذه الأعمال.

إن الذي يفشل في معرفة عنصر التفاؤل في ما هو جدلي، والذي يطرب لكل نتيجة، وليس في وسعه التنفس إلا مع الوضوح الشديد والوعي: هذا العنصر المتفائل، ما إن غزا عالم التراجيديا حتى راح يتضخّم بالتدريج، وضاقت عنه الفضاءات الديونيسية مجبرة إياه على الانهيار من تلقاء ذاته ـ وهذه هي قفزته إلى الموت في إطار المسرح البرجوازي. إن ما نحتاج إليه فقط هو النظر بعين فاحصة في الأقوال المأثورة التالية لسقراط: "الفضيلة معرفة، كل الشرور تنشأ من الجهل، الإنسان الفاضل هو السعيد". في هذه العبارات الثلاث تكمن نهاية التراجيديا. ذلك لأن البطل الفاضل ينبغي أن يكون جدلياً، لأن هناك ضرورة، يجب أن يكون هناك صلة جلية بين الفضيلة والمعرفة، بين الإيمان والأخلاق. هكذا تم رد مبدأ العدل المتسامي لدى أسخيلوس إلى المبدأ السطحي وغير

المتبصر "للعدل الشعري"، بما ينطوي عليه عادة من تدخل للعناية.

هذه قضية متألقة ومطروحة بأسلوب رائع. وعلى الرغم من قصدية هذه القضية ـ من خلال تقديم سقراط ويوروبيدس اللذين قلما نتعرف عليهما في عدد من المجالات ـ فإنها تثير شجون أي إنسان يخشى من سطحية الرتابة التي تميز البهرجة الكلامية الواعظة حول مفاهيم الفضيلة والسعادة والمعرفة. بيد أننا يجب أن نتذكر أن ذلك كله يشكل جزءاً من نقاش غالباً ما يتم طمسه إلى حد ما، ولكنه يعود ليطفو على السطح مرة ثانية وثالثة أيضاً، وهو نقاش يدور حول التساؤل التالي: إذا كانت تجاربنا ـ أي تجاربنا في مجال الدراما المأساوية ـ هي الأكبر قيمة مما نملك، فمن الضروري أن يكون العالم مركباً حسبما يقول نيتشه. إن نيتشه في دراسته تحت عنوان "محاولة في النقد الذاتي" يصم هذا العمل بأنه تحفة في "ميتافيزيقا الفنان Artisten Metaphysik"، كأفضل ترجمة لها في العربية. وهذا يعني أنه يعترف بأن الكتاب ذو طابع "رومانتيكي"، بما يعني انه استنكف عن الكتابة خلال الفترة التي قرر نيتشه أن يكتب هذه الدراسة "محاولة في النقد الذاتي".

من المحتمل أن نيتشه قد فكر بأن تمجيد الفن، باعتبار أنه طريقة لاكتشاف الحقيقة مسألة معاندة، وربما يكون هذا هو الواقع. وفي الوقت عينه، يقودنا هذا إلى التفكير المعمق في طبيعة

العلاقة بين تجربة الألم التي نعانيها في الحياة وفي الفن، تفكيراً بالغ الشدة، ما دمنا لم نتجمد بسبب ما في هذا الكتاب من اندفاعات لا نفضل أن تكون مرتبطة بأي شيء. لقد كان نيتشه طوال حياته أكثر اهتماماً بما سينجزه فيما يتعلق بالحضور الغامر كلياً للألم، من اهتمامه بأي شأن آخر. وكشخص ذي حساسية مفرطة، شخص لم يجرب إلا القليل من الألم، سواء أكان نفسياً أو جسدياً، في معظم سنوات حياته كرجل ناضج، كان طبيعياً أن يقلقه عدم استحواذ الألم بطريقة سلبية على تفكيره. وما يثير الاستغراب والتساؤل عند نيتشه هو انعدام شعوره بالمرارة في كتاباته الأخيرة، خلال فترة عذاباته المتواصلة، مهما تكن مجالات هذه الكتابات. غير أنه يبدو غالباً كما لو أن الحياة تعمدت معاقبته أشد عقاب، لأنه كان يؤكد، في الفترة التي كان يكتب فيها (*مولد التراجيديا*)، وهي فترة بدا فيها مفعماً بالسعادة والإنجاز، على وجود قدر من الألم الذي يمكن أن يوجد في هذا العلم. ذلك أن التفاصيل التي قدمها في كتابه (*مولد التراجيديا*) عن معاناة الألم يتوفر فيها بما لا يدع مجالاً للشك بعداً يتعلق بالسحر الذي من السهل أن يكون مقززاً. هذه التفاصيل بارزة بسبب منظر الأريكة الذي يلتقطه نيتشه من المشهد الكوني، كما لو أن ما يتحدث عنه شيء يحدث دوماً لشخص غيره، وغالباً ما يكون هذا الشخص أحد أبطال الأساطير الإغريقية. مع هذا، عندما نتأمل في ما تنطوي عليه هذه الأوصاف، نجد أنه

يتوصل إلى الصيغة التالية: "إن العالم يمكن تبريره فقط باعتباره ظاهرة جمالية "، دون أن يعني ضمناً أنه يتحدث عن كل شيء بمثل هذه السوية.

كلما تصاعد ألم نيتشه شخصياً كلما ازداد هوسه، وليس شعوره بالشفقة على ذاته، إذ كان جلياً جداً أنه لا يعاني من هذا الشعور تجاه ذاته، بل شفقة على الآخرين، وهو شيء بدا واضحاً أنه مذعن له أبداً. لقد جاءت أعماله الأخيرة، في أكثر الأحيان، خالية من أسلوب معايشة الإنسان لألمه الشخصي، وكأنه لا توجد عنده أي مشكلة، لكن هذه الأعمال كثيراً ما تردد فيها السؤال حول كيفية معايشة الآخرين للألم - فقد كان التعاطف مع الإنسان آخر أساليب الإغراء في شخصية زرادشت. ومن المحتمل بالنسبة لنا أن نفهم أن الطبيعة المتشابهة لزرادشت ونيتشه تبدو صارخة الوضوح هنا.

(6)

إن السؤال الذي يطرح هو: إذا كان كل واحد منا في حاجة إلى التعامل مع موضوع عدم الغرق في ظروف البؤس نتيجة الوضع العام لهذا لعالم، ألا يبدو حلاً فاحشاً القول إن على المرء عدم محاولة التخفيف من هذا الواقع، مفضلاً السعي لرؤيته كواقع

جميل؟ وكذلك، لو كررنا هذه الفكرة المتسائلة: أليس هذا جديراً بأن يقال من قبل رجل لم يكد يعرف الألم، بل من رجل عرف الألم أساساً من خلال الروايات التي قرأها، أكثر مما تعرض له شخصياً في حياته؟ عند هذا الحد يبدو نيتشه، مرة والى الأبد، الطفل المدلل لزمانه، وهو يتخذ هذا الموقف الشبيه بموقف "باتر" Paterian من الأشياء، أو يبدو حتى النسخة الساخرة المقلدة لباتر التي نراها في رواية مالوك W.H. Mallock بعنوان "الجمهورية الجديدة"، حيث يقول البطل المحب للجمال إن الشيء الوحيد الذي يتطلب التأمل العميق عند جسر وستمنستر مع الغروب هو رؤية فتاة فقيرة منكودة الحظ وهي ترمي بنفسها من على حافة الجسر في مياه التايمز. ذلك حتى لا يشبه نيتشه وهو يقول، كما فعل بعدها بقليل، إن أحد أشكال علم الجمال يكون لنا حتماً إذا أردنا أن تكون الحياة مقبولة في نظرنا. انه يتكلم عن كون هذا الشكل مبرراً، وبالتالي يمكن أن نتساءل هنا: من الذي يقول إن الحياة يمكن تبريرها؟ ثم أليس هذا الزعم أحد العقابيل المتبقية عن النظرة إلى الحياة بأنها مبررة أخلاقياً، هذا إذا ما دار الحديث عن موضوعة التبرير؟

لا أظن أن هناك أجوبة على هذه التساؤلات، لكن من عدم الإنصاف بالنسبة إلى نيتشه أن نتهمه بغلظة القلب أو حتى بالسادية. أولاً، إن كتابه قد وُضِعَ أساساً لخدمة رفعة الفن ومجده، بخاصة التراجيديا، وكلما تمكن من زيادة حصيلة ما

يجمعه من الإحساس بالألم الناجم عن مكابدة المعاناة من الفن، يتزايد أيضاً إشراق الفن وقدرته على القيام بمهماته العامة. كذلك لا يبدو أن النظرة إلى الفن باعتباره ظاهرة جمالية مسألة تتعلق برؤية هذا الفن بالطريقة ذاتها التي يفضلها الناس عادة حين يصفونه بأنه "فن". بهذه الطريقة تتم تجلية المعاناة، على الرغم من استمرار مشروعية السؤال حول مقدار ما توفره هذه الطريقة من راحة للمعذبين.

لكن سؤالاً كهذا يجب أن يُطرح على أي شخص يحتفي بالتراجيديا، ونيتشه ليس متهما على الأقل بالتدليس عندما يدور الحديث حول تأكيد قيمة التسامي الناجمة عن عذابات وموت الأفراد. إن مجمل حكايته التي تقول إن التراجيديا صعبة لكن من الضروري دائماً أن نتذكرها، مستندة على البعد الميتافيزيقي، وهو ما يعني أن المقولات التي نطبقها عادة على الوجود هي مقولات وهمية. إن التراجيديا تثير في الذهن حالة من التسمم لسنا نحن فيها متفرجين على "استراحة Sabbath سحرة الكون" بل نحن مشاركون ـ حتى لو كنا محميين إلى حد ما ـ في هذا المزيج ذاته من نشوة الألم المجبول بالفرح، الذي يشكل في حالته غير المتمايزة واقع الحياة.

إن ما يوفر درع الحماية هم الأفراد الذين يتم تدميرهم عن طريق اتصالهم الفوري بالحقيقة المطلقة للأشياء. في إحدى الفقرات

التي تكشف أهمية التجربة الفاغنرية بالنسبة لتفكير نيتشه فيما يتعلق بهذا الموضوع برمته، يسأل نيتشه عما إذا كان المرء:

قادراً على أن يتصور أن رجلاً يستطيع أن يفهم الفصل الثالث من "تريستان وإزولد" دون الاستعانة بالمفردات والصورة اللازمة، باعتبارها ببساطة حركة سيمفونية هائلة، من غير أن يشهق لاهثاً بينما هما يفردان أجنحة روحيهما المرفرفتين؟ وإذ يضع هذا الإنسان أذنه على قلب الشيئة الكونية، ويحس بالإرادة العارمة في الحياة ـ سواء أكانت بشكل سيل جارف أو ليست أكثر من جدول رقراق يغلفه الضباب وهو يخترق عباب كل شرايين العالم، فكيف يمكن لهذا الإنسان ألا يتفجر أشلاء فجأة مرة واحدة؟ كيف يسعه أن يتحمل في إطار الناقوس البائس المكون من الفردية، الاستماع إلى صدى هتافات الفرح والرعب التي لا تحصى، تلك المنطلقة من "فضاء شاسع لظلامية عالمنا"، دون أن يهرب لا يلوي على شيء، قاصداً بيته الأول وسط رقصات ومزامير المراعي الطبيعية؟

هكذا، نحن أمام منظر أخاذ، يصور موت تريستان في الفصل الثالث من هذه الدراما، لأنه أدرك مباشرة حال الكون، بينما يتحول في نظرنا إلى منشور (موشور)، لكي يتمكن من نثر ألمه النشوان في العالم. أو دعنا نغير بعض الصورة: إن تريستان يموت حتى نحيا نحن. إن أبطال التراجيديا ضحايا على المذبح، وبهم

نحقق نحن "الخلاص"، وهو مصطلح فاغنري ومسيحي سرعان ما شعر نيتشه بالأسف لأنه استخدمه، مع أنه شخصياً وجده الأقرب، مادام لا يقصد به شيئاً ينتمي إلى العالم الميتافيزيقي الثيولوجي.

ويبدو هذا الادعاء زعماً متطرفاً، من الصعب أن يصمد ويجتاز الامتحان التجريبي. وبرغم ذلك استمرت التدريبات الأوركسترالية لأوبرا تريستان دونما غناء صادح، وعاش المستمعون طويلاً ليحكوا لنا الحكاية. والأهم من هذا، هو أن الكل يجمع على أن تريستان حالة قصوى تجبر المرء على الأقل على أن يشعر بالغربة الشديدة. ثم ماذا عن كل الآلات الموسيقية الآلية الصرفة التي نستمع إليها دون أن نعرض أنفسنا للمخاطر، ونسمَعها بإحساس يتميز بقوة حيوية؟ ومع هذا، كرس نيتشه نفسه تماماً لإثبات القول إن كل أنواع الموسيقى تقريباً، المقصود طبعاً كل ما هو من طبيعة الإنشاد والهارموني، ينتمي إلى ديونيس. إن الموسيقى الإيقاعية وحدها المستثناة، فهي موسيقى أبولية. وهذا أيضاً يبدو استنتاجاً غريباً.

إن العمل الموسيقي في إطار الفن الشعبي (الذي حدده نيتشه أصلاً، لكنه تهاوى)، كمقطوعة ستانسلافسكي " Le Sacre du Printemps"، يمكن أن يعتبر ديونيسياً أكثر من مقطوعة البيانو في أواخر أيام الموسيقي برامز Brahms. ويصبح السؤال حاداً حين يقصد به إثارة قضية إلى أي مدى يمكننا التسامح مع استعمال

نيتشه اللعوب ظاهرياً للمصطلحات، واستعراضاً لما يقترب من المبالغات المجنونة، بهدف الإفادة من روحية الأشياء التي ينبغي عليه أن يقولها.

هذا السؤال في نظر الجميع هو الذي يريد نيتشه أن يطرحه في مقالته النقدية "محاولة". وبالفعل، إن مضمون هذا العمل البارز في نقد الذات هو الذي ما يزال قادراً على إثارة الإعجاب المكشوف بطرح هذه القضايا. إن نيتشه يتساءل: كيف يمكن أن أكرس نفسي ربما لمثل هذه المجموعة المخجلة والمربكة من العقائد الجامدة؟ وهو يبدو في حالة عقلية معروفة لكثير من المفكرين الذين يعودون إلى كتاباتهم السابقة منذ سنوات لإعداد محاضراتهم، والذين يتمزقون بين التساؤل حول كيف يمكن لأي شخص كتب مثل هذه الترهات، أن يكون عنده فيما بعد أي فكرة محتشمة، وبين الفرح، لأنهم قطعوا شوطاً بعيداً يتيح لهم الالتفات إلى الوراء بابتسامة زوراء نحو ما سبق أن كتبوه ـ وهذه المشاعر المترافقة مع إحساس بسيط لديهم بأنهم، على الرغم من كل الأفكار العبثية فإنهم قد توصلوا إلى نتيجة جديرة بأن يتشبثوا بها، ما دام بوسعهم التخلص من شوائبها.

إن نيتشه غاضب من نفسه لأنه تحول إلى عابد للوثنين شوبنهاور وفاغنر، بما يعني أنه لو أن أحداً وضع هذين الرجلين في عربة واحدة في نفس اللحظة، فإن الذي لا بد أن ينتهي إليه هذا الرجل هو أنهما معاً يعنيان في النتيجة مولد التراجيديا. كما

أن هناك ما يمكن إضافته إلى هذا الرأي. ففي اللحظة التي يفسر الإنسان الأفكار الأصيلة التي طرحها نيتشه في كتابه (*مولد التراجيديا*) تظهر للعيان لامعقولية هذه الأفكار. ومع هذا نرى، مثلما يتضح أن نيتشه فعل، أن هذا الكتاب يمتلك قوة تدوم حتى بعد اكتشاف بؤس أفكاره المطروحة، والتباس صياغته، ورفضه النظر إلى أي شيء إلا الحدود القصوى. ولم يكن مصادفة أن هذا الكتاب بقي طوال قرن ونصف مضى، أحد المصادر الأساسية للدارسين. فالقسوة التي تميز تبسيطاته قد أسهمت دون شك بلا وجه حق في اجتذاب الناس الذين يشكون من الملل أو من الارتباك بسبب المؤلفات الأكثر تعقلاً. ذلك أنه قد يبدو من غير المعقول، بلغة الكتاب ذاته، أن يتم وصفه بأنه من النمط الديونيسي، حيث أن زخمه واتجاهه العام فيهما صفة يجعلانه قريباً من هذا المعنى. إن تلخيص الكتاب يسبب الشعور بالهزيمة، ليس بالطريقة التي ميزت أعمال نيتشه اللاحقة، والتي كانت بمعنى أعم مليئة بالمثل. وفي ما عدا هذا فإن كتاب (*مولد التراجيديا*) ليس من هذا النوع. لكن الكتاب يمتلك قوة إقناع ضارية وطاقة مثيرة للبهجة، وهو ما جعله يصنف مع المؤلفات القليلة التي يظهر فيها أن الأداة / الوسط medium هي التي تملي المعنى، بل هي البديل عن المعنى.

إن قلة من الذين قرأوا (*مولد التراجيديا*) باستطاعتهم أن يتحدثوا باستفاضة عن تفاصيل مضمونه. قليل من القراء يعرف أو

يهتم بمعرفة من هو فاغنر أو ربما ما هي المأساة الإغريقية. وهؤلاء أيضاً ليسوا في وضع يخولهم تقدير دقة حكاية سقراط وتأثيره في تاريخ العالم، كما ورد بإيجاز في متن كتاب (*مولد التراجيديا*). لكن وقع ما تضمنه على هؤلاء لا ينسى. وأن تسألهم كيف تأثروا به، هو أمر يشبه سؤالك شخصاً كيف تأثر بمقطوعة موسيقية عظيمة. لا أحد يجد جواباً على ذلك، ولا تبدو محاولة الإجابة مسألة عاقلة. إن القضية تتلخص في أن المرء يرى أو يشعر بأن نظرته إلى الأمور تتغير، إلى أجل ما على الأقل.

هل يعني هذا ألا نسعى إلى النظر في ما تضمنه الكتاب من أفكار، أو تقييم آرائه المزعومة؟ لا أعتقد ذلك، على الرغم من أن هناك ثلاث طرق لمقاربة كتاب (*مولد الدراما*) التي تبدو لي أنها سعت لدراسته من الوجهة الخاطئة.

أولاً، هناك ملاحظات المعلقين على الكتاب، الذين دخلوا إلى عالمه مبينين أين هي المواطن التي أخطأ فيها نيتشه. ما يمكن إنقاذه وما يمكن تخفيف حمله. وهذا هو النظر إلى كتاب (*مولد الدراما*) باعتباره تاريخاً، ويبدو واضحاً أنها مسألة سخيفة. لقد أكد نيتشه المرة تلو المرة على أنه حين أشار إلى شخصيات عظيمة كان يذكرهم كرموز تشير إلى صفات كان يظن هو أنها من طبيعتهم، ولكن ليسوا بالضرورة يمتلكونها بالفعل، أو لنقل بشكل مجرد، إنها صفات نسبها هو إليهم. ومع أن هذا التوجه يبدو مغالطاً جداً أحياناً، كما في الحكم على يوروبيدس، فإن ما استمر

يتحدث فيه يعني أن بوسعنا أن نتابع حواراً ما، مهما يكن الموضوع الذي يهتم به نيتشه، عن طريق استخدامنا هذه الأسماء الشخصية كأسماء ما يزال ينظر إليها باعتبارها رموزاً.

ثانياً، هناك من يدرسون كتاب (*مولد الدراما*) بتقنيات التفكيك المتاحة لهم، وهم لذلك يلقون بالا للدقة البالغة في النظر إلى النص مما يمكنهم من استخلاص العديد من التناقضات الواضحة، والكشف عن المساحات الفارغة في النقاش وهكذا دواليك، مما يبدو لهم دالة، كما العادة، على أن ثمة طبقة أو مجموعة طبقات من المعنى الكامنة تحت أو وراء ما كتبه نيتشه، وتبين أن المعنى الظاهر معنى مضلل. مثل هذا التدبير يمكن في بعض الحالات أن يقود في نهاية المطاف إلى آراء مهمة، وبالتالي لا أظن أنه تدبير مجد في هذه الحالة. لو أن نيتشه كان يسعى إلى تقديم تحليل مفحم لاختلف الأمر. لكن يبدو بكل وضوح أن كتابه (*مولد التراجيديا*) عمل يجعله تحيزه عملاً معتسفاً، والتركيز على كلماته الدقيقة يبدو استنزافاً للجهد. إن الذي يدرس نصاً ما يجب أن يكون شديد الحذق، وأكثر أنواع الدراسات التزاما بالأصول هو ذاك الذي يتحسس متى يكون المضمون الظاهر لمتن النص متماسكاً ظاهرياً ومفارقاً لمعنى يتبعه لاحقاً، هو ذاك الذي يدخل عميقاً ليسبر الأغوار، أو يفككك إلى شظايا نمط من أنماط الفهم التي تقدم لنا. وهو الذي يتحسس، من خلال تباين المعنى، متى تكون الكتابة ثمرة تفكير وشعور

مستنفرين وربما مبلبلين، وفي هذه الحال، فإن أقصى ما نتمناه هو أن نعثر على نص يحافظ بقدر المستطاع على الإثارة في الوقت الذي يعترف بأنه مضطرب.

في أول جملة في مؤلف (*مولد الترجيديا*) يكتب نيتشه عن "فهم مباشر، وليس من خلال التمحيص المنطقي فقط، أن الفن استمد مقومات تطوره من ثنائية الأبولي والديونيسي". إن هذا "الفهم المباشر" يرقى إلى إحساس نيتشه بقيمة ما رآه، وهو ليس شيئاً بسيطاً، بل هو مزيج غني من حماساته الراهنة. إن التناول المفصل جداً للغة التي من خلالها يسعى نيتشه بكل جهده إلى أن يبين لنفسه ما وصلت إليه هذه الحماسات التي تتضمن من جملة ما تتضمن بالنسبة إلى كل من يريد أن يدخل في عمل كهذا، قدراً هائلاً من الأخذ والرد (التجاذب) من أجل وضعها في شكل منسجم، أقول: هذا التناول يؤدي فقط إلى تفريغ النص من أهميته التي يمتلكها حقاً، دون تقديم بديل له. أنني لا أحاول أن ألتمس العذر لنيتشه في كتاباته الفضفاضة، بل أسعى فقط للإشارة إلى أنه مادام واضحاً لنا أن طريقة تقديمه لهذا الكتاب ساخنة وانطباعية، فمن الأفضل أن نتقبله على علاته أو نستبعده.

ثالثاً، نصادف في الكتاب ضرباً من النقد العنيد جداً الذي يمعن في التأكيد على تعقيداته المدوخة، ويوحي بأننا نتغافل، ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً، عن مضمونه، ونكتفي بالحديث عن الفهم الدائم فقط. وعلى هذا، من غير المناسب افتراضاً أن ندخل

في نقاش حول ما كتبه نيتشه، لصالح الطريقة التي اتبعها في تقديم مؤلفه. وفي اعتقادي أن هذا أقل الأساليب إساءة لكتاب (*مولد التراجيديا*)، ذلك لأنه عمل يرمي إلى أن يزرع في داخلنا شعوراً بواحدية الفوضى الأزلية، وهو ما يتم نقله إلينا، إلى حد ما، عن طريق إذعاننا إلى هاوية حممه المتلاطمة. لكن هذا قد يتجاوز كل حد. إن التناقضات التي يبنيها نيتشه، حتى لو لم يتم التشبث بها بقوة، ما تزال تناقضات هائلة. ليس باستطاعة أي إنسان لم يقرأ هذا الكتاب في وقت قريب ربما أن يعطي وصفاً دقيقاً عن مضمونه، لأن ما فيه من اضطرابات ينقلها إلى القارئ، وهذه بدورها تولد في داخله إرباكاتها الخاصة. والحال، ما يمكن لنا فعله هو أن نتذكر بعض المقولات والأفكار التي يتضمنها، لكن على حساب الكثير من جوانب الحوار الذي يتم تأخيره. من هذه الزاوية يمكن لهذا الكتاب أن يشكل تجسيداً للكثير من التجارب الغنية، سواء أكانت تجارب فنية أو فكرية أو غير ذلك، مما نمتلكه. وهذا يعني الدخول بقدمين حافيتين إلى أمكنة خطرة، نظراً لأنه يبدو وكأنه يفسح في المجال لنوع من التراخي الذي لا نستطيع عادة أن نتحمله. عدا عن هذا، هناك الكثير مما يمكن قوله عن مؤلف (*مولد التراجيديا*)، مما يمكن قبوله بسبب النوعية الرائعة للتجربة الأساسية التي يخزنها أولئك الذين يفضلون هذا الكتاب.

(7)

لنعد الآن من جديد، ولكن للمرة الأخيرة، ونسأل: ما هي هذه التجربة ـ ولنعد إلى السؤال الذي طرحته سابقاً في هذه المقدمة: ما هي المصطلحات terms التي سوف يتم بها تقييم كتاب (*مولد التراجيديا*)؟ إن أفضل طريقة للإجابة عن هذا السؤال هو أن نعتبره تعليقاً مبكراً على بعض الأبيات الشعرية الشهيرة التي يستلهمها لدينا. هذه الأبيات في مطلع كتاب الشاعر ريلكه بعنوان ***Duino Elegies*** (وهي ترجمة ستيفن متشل مع بعض التعديل):

لأن الجمال لا شيء

إلا كمنطلق للرعب، ما نزال قادرين على تحمله،

وهو يبعث فينا الرهبة لأنه يأنف برزانته التامة

أن يمحقنا

إن فكرة القرن بين الجمال ـ أحد أشكال الجمال ـ وبين الرعب ليست فكرة جديدة، أو بالأحرى، إن الشيء الجديد هو استخدام "الجمال" لتغطية ما كان تقليدياً يقسم إلى ما هو نبيل وما هو جميل، حتى حين يبدو لنا ربما أن استخدام الاسمين أبولو وديونس غير مناسب تماماً للإشارة إلى هذا الفارق. لكن ما يجعل

منهج كتاب (*مولد التراحيديا*) أخاذاً جداً ومفيداً هو التفاعلات القائمة بين هذين الاسمين، في الوقت الذي اعتبرا سابقاً كنمطين تجريبيين مستقلين إلى درجة كبيرة. في السابق كان نيتشه ينظر إلى الجمال كتحريض أو إشارة إلى رعب الحياة، وفي الوقت ذاته كعزاء يلهينا عن هذا الرعب. وهو لا يمكن أن يكون عزاء إلا إذا كان رعباً. والفن في أفضل حالاته إعلان عن الصدق، وعامل مساعد لنا على تحمل الصدق. وكل شيء آخر في كتاب (*مولد التراجيديا*) يأتي ليصل إلى هذه الفكرة، وهذا ما يفسر سر صموده أمام الآراء النقدية التي وجهت للكتاب، مع أن كثيراً منها تبدو آراء جوهرية. وعلى سبيل المثال، من الواضح أنه استجابة لمنهج تصنيفي، بالغ نيتشه فيه بشكل بائس في توضيح الحد الفاصل بين هذين الإلهين الفنيين بأشكال من الأجناس بأسلوب إطلاقي. وهو إذ فعل هذا فإنه قد استسلم لولعه بالموسيقى، والذي لازمه طوال عمره.

ولأن الشكل هو الأهم في نظر نيتشه - "فالحياة خطأ فادح بلا موسيقى"، كما كان سيكتب في كتابه *"غسق الأوثان"* Twilight of the Idols قبيل تقاعده - فقد منح الشكل الصفة التي كان يقدرها في الفن أرفع تقدير. لا شك في أن من الممكن إلقاء اللوم على حماسته تجاه جماليات شوبنهاور: حيث أنه وقع في مطب لم يستطع شوبنهاور أن يتجنبه إلا باللجوء إلى الغموض. إذا كانت الموسيقى، بطبيعتها، هي التعبير المباشر عن الإرادة، فهذا يعني

أنها ينبغي أن تؤثر بكل تأكيد في تبدل أشد المواد معالجة. وهذا هو جوهر "ميتافيريقا الفنان" في كتاب (*مولد التراجيديا*). من الممكن لنا أن نقاوم هذا الأمر، ومع ذلك نواجه الادعاء بأن الموسيقى، أي موسيقى، وربما كانت موسيقى فاغنر أكثرها قرباً، تنقل تجارب عنصر القوة والنشوة. أما أن يكون معنى هذا أن للموسيقى صلة قربى أكثر مع الواقع، فهذه مسألة أخرى، لكن من الطبيعي للعديدين منا، الذين يمثل نيتشه نموذجاً لهم، أن يعتقدوا أن هذا هو الواقع. لقد قضى نيتشه بقية حياته متمنياً لو لم يكن متطرفاً بهذا الشكل، لكن كما نتعلم من الميتافيزيقا غالباً، يكاد يكون مؤكداً أننا كنا سنحرم من البصيرة النافذة لولا هذا التطرف.

وكما يعترف الجميع أصبحت المطالب التي كانت تحيط بالفن خلال القرن التاسع عشر وافرة بشكل مطرد. ولم يكن هناك من لبى هذه المطالب أفضل من فاغنر، كما لم يكن هناك من حاول أكثر من نيتشه ـ خلال فترة محدودة جداً ـ أن يبين كيف ولماذا نجح فاغنر في هذا الاتجاه. ومع هذا فإن عظمة كل إنجاز هي له بحد ذاته، مستقلاً عن غيره، برغم أنه إذا كان شخص ما محصناً دون الغير، فمن غير المحتمل أن يكون هذا الشخص مستعبداً للآخر. أما إذا وجد أحد ما أن مواقف فاغنر المتصلبة غير ملائمة فإن من المحتمل أن تكون قد تحركت بسبب الميتافيزيقا الانفعالية التي ميزت كتاب نيتشه الأول، ذلك المؤلف غير المشذب، والرائع.

هوامش للمقدمة

☆ أم أس. سيلك و جي. بي. شتيرن: "نيتشه عن التراجيديا"، كمبردج 1981. هذا الكتاب الضخم والجامع يتضمن كل شيء عن مؤلف (*مولد التراجيا*)، ومن ضمنه سيرة ذاتية وكيفية استقباله حين كتب وحتى الوقت الراهن، وعلاقته بالنظريات السابقة حول التراجيديا، "حبكتها" ونقلها لحكايات الإغريق القدماء، وطبيعتها (بما في ذلك النقد). وهذا الكتاب يبقى مهما حتى عندما يترك لدى القارئ شعوراً بأنه أبعد إلى حد ما من معالجة القضايا الأساسية في (*مولد التراجيديا*).

☆ وارنر، جي. دانهاوزر: "رأي نيتشه بسقراط". كورنيل 1974. مع أن هذا الكتاب يبدو وكأنه يتعامل مع جانب وحيد من جوانب (*مولد التراجيديا*)، مع أنها فكرة أساسية، لكن الحقيقة أن الفصل المطول فيه عن الكتاب يغطي مجالات عديدة في العمق ويقدم فائدة كبيرة للقارئ.

☆ بيتر هيلر: "الديالكتيك والعدمية"، مطبعة جامعة متسوشتس 1966. إن الصفحات الأربعين التي يكرسها بيتر (وليس إريك) لمؤلف (*مولد التراجيديا*) جولة غنية لعرض رائع، العداء المؤكد فيه أخفي ببراعة. وهيلر يجد دراما المؤلف في حركته ولا يعلنه عملياً.

☆ جوليان يونغ، "فلسفة نيتشه للفن"، كمبردج، 1992. هذا كتاب مليء بالعداء لتاريخ نيتشه عموماً ولكتابه (*مولد التراجيديا*) خاصة. إن يونغ يقدم اعتراضاته بشكل ودي ويدافع عنها بحس غاضب من الحشمة.

☆ بول دو مان، "المغزى الأخلاقي للقراءة"، يال، 1979. إن الكلامٍ التفكيكي الأساسي لكتاب (*مولد التراجيديا*)، يجعله معرضاً للقراءة المتأنية بإثارة ما رآه الكاتب من تناقضات لا عدَّ لها.

كرونولوجيا (مسرد تاريخي للأحداث)

1844: ولادة فردريك فيلهلم نيتشه في 15 أكتوبر في أبرشية روكن، قرب لوتزن، بألمانيا. وهو أكبر ثلاثة أولاد لكارل لودفيغ، خوري القرية، وفراشيسكا نيتشه، ابنة خوري القرية المجاورة.

1849: وفاة والد نيتشه في 27 يوليو.

1850: عائلة نيتشه تنتقل إلى نومبرج في شهر أبريل. آرثر شوبنهاور ينشر كتابه: ***"مقالات، حكم وأقوال مأثورة "***.

1856: مولد فرويد.

1858: العائلة تنتقل إلى 18 واينغارتن. ونيتشه يحصل على عمل في مدرسة بفورتا.

1860: تشكيل جمعية "جرمانيا" الأدبية مع صديقين له في نومبرج. يعقوب بيركهارت ينشر كتاب ***"حضارة النهضة الإيطالية "***.

1864: نيتشه يدخل جامعة بون لدراسة اللاهوت وفقه اللغة.

1865: نيتشه يهجر الدراسة في إيستر بعد أن يتحول عن إيمانه كمسيحي. ثم يغادر بون إلى ليبزج، ملتحقاً بمعلمه السابق لفقه اللغة فردريك ريتشل. ويبدأ بقراءة شوبنهاور.

1867: أول طبعة من كتاب ***"تاريخ مجموعة ثيوجنيديا"***. ويبدأ بفترة خدمته العسكرية.

1868: نيتشه يسرح من الخدمة العسكرية، ويلتقي برتشارد فاغنر.

1869: يعين أستاذاً في جامعة بال بتزكية من ريتشل. ويحصل على درجة دكتوراه من جامعة ليبزج. ويصبح أحد المترددين دائماً على منزل فاغنر في تربشن.

1870: يلقي محاضرات عامة حول "الدراما اليونانية الموسيقية" و "سقراط والتراجيديا".

ويعمل كطبيب مع الجيش البروسي حيث يصاب بالدفتريا.

1871: يفشل في الالتحاق بكرسي أستاذ فقه اللغة في جامعة بال. وتبدأ صحته بالانهيار. يأخذ إجازة ويبدأ بتأليف مولد التراجيديا.

1872: طباعة مولد التراجيديا (يناير). ونيتشه يلقي محاضرات عامة "حول مستقبل مؤسساتنا التعليمية".

1873: طباعة كتاب ***"تأملات في غير وقتها ج1: ديفيد شتراوس"***.

1874: طباعة كتاب *"تأملات في غير وقتها ج 2: حول استخدام وقلة فائدة التاريخ في الحياة"* والجزء الثالث: *"شوبنهاور مربياً"*.

1875: نيتشه يلتقي بيتر غاست الذي يصبح أول تلامذته. صحة نيتشه تتدهور وينهار مع قدوم عيد الميلاد.

1876: يمنح إذن غياب طويل من جامعة بال لسوء حالته الصحية. يعرض الزواج من ماتيلدا ترمبياك لكنها ترفض. طباعة *"تأملات في غير وقتها 4: رتشارد فاغنر في بيروث"*. يغادر إلى إيطاليا.

1878: نشر كتاب *"إنساني، إنساني تماماً"*. نهاية صداقته مع فاغنر.

1879: نشر كتاب *"آراء مبوبة وأقوال"*. يتقاعد من بال بسبب المرض.

1880: نشر كتابي *"المتجول وظله"* و*"إنساني، إنساني تماماً ج 2"*.

1881: نشر كتاب *"الفجر"*.

1882: نشر كتاب *"علم الشذوذ"*. يتقدم للالتحاق بجامعة لو أندرياس سالومي لكن طلبه يرفض.

1883: في 13 فبراير وفاة فاغنر في البندقية. وطباعة كتاب *"هكذا تكلم زرادشت 2"*.

1884: نشر *"هكذا تكلم زرادشت ج 3"*.

1885 : نشر "***هكذا تكلم زرادشت ج 4*** "، سراً.

1886 : نشر كتاب "***ما وراء الخير والشر***".

1887 : نشر كتاب "***حول أصل الأخلاق***".

1888 : طباعة كتاب "***حالة فاغنر***". نشر الدراسة الأولى لأعماله في مجلة بوند، في بيرن. تتحسن صحته قليلاً، ولكن لأجل قصير.

1889 : نيتشه يعاني من انهيار عقلي في تورين، وإدخاله المستشفى العقلي بجامعة جينا. ثم نشر كتاب "***غسق الأوثان***"، وطباعة كتاب "***نيتشه ضد فاغنر***" سراً.

1890 : نيتشه يعود إلى بلاده.

1891 : نشر كتاب "***الديثرامب وديونس***".

1894 : نشر كتاب "***عدو المسيح***"☆. عثور شقيقته إليزابيث على بحثه "***أرشيف نيتشه***".

1895 : نشر كتاب "***نيتشه ضد فاغنر***".

1897 : وفاة والدة نيتشه في 20 أبريل، وإليزابيث تنقله إلى فيمار.

1900 : وفاة نيتشه في 25 أغسطس. فرويد ينشر كتابه "***تفسير الأحلام***".

1901 : نشر كتاب "***إرادة القوة***"، مجموعة أوراق اختارتها إليزابيث وبيتر غاست.

1908 : نشر كتاب "***إكليل الشوك***".

☆ نشرت دار الحوار ترجمة جورج ديب لهذا الكتاب.

ولادة التراجيديا من روح الموسيقى(1)

محاولة في النقد الذاتي

(1)

أيّاً كان السبب الذي دفع نيتشه لتأليف هذا الكتاب، (*مولد التراجيديا* ***The Birth of Tragedy***) المثير للجدل، يبقى السؤال الأكثر أهمية وجذباً عن هذا السبب وجيها، إلى جانب كونه سؤالاً شخصياً. إنه سؤال كامن في الزمن الذي ـ ورغماً عن كلمة "الذي" ـ أنجز، وهي فترة الحرب الفرنسية ـ البروسية بين 1870 ـ 1871. فبينما كان هدير المدافع يجتاح أوروبا بكاملها، كان الرجل المحب للأحجيات، والذي سيصبح صاحب هذا الكتاب، يجلس في أحد الأماكن بجبال الألب يدون أحجياته ـ سواء كان معنياً بذلك أم غير معني ـ وأفكاره حول قدماء اليونانيين.

بعد عدة أسابيع كان الرجل ما يزال يجلس في ظل جدار ميتز، مواصلاً البحث عن إجابة لسؤال أضافه هو شخصياً إلى ما عرف من "روح الفرح" لدى الإغريقيين والفن الإغريقي. وأخيراً، بعد شهر من الحيرة والتفكير الشديدين، وبينما كانت الأطراف المتحاربة تناقش موضوع الصلح في فرساي، توصل الرجل نفسه إلى

تصالح مع الذات، فيما كان يتعافى من المرض الذي عانى منه، وقدم شكلاً محدداً لكتابه *"مولد التراجيديا من روح الموسيقى"*. كيف هذا؟ كيف التراجيديا من روح الموسيقى؟ كيف يجتمع النقيضان: الموسيقا والمأساة؟ الإغريق والموسيقى التراجيدية؟ الإغريق والشكل المتشائم من الفن؟ ذلك المجتمع الأكثر نضوجاً، الأكثر جمالاً، الأكثر إثارة للحسد في هذه الدنيا، هذا الشعب الأقدر على جرنا خلفه في دروب الحياة ـ هذا الشعب، هل كان في حاجة إلى التراجيديا؟ بل هل كان في حاجة إلى ما هو أكثر ـ إلى الفن؟ ولماذا؟ لماذا الفن الإغريقي؟

من المحتمل أن يكون القارئ يدرك أين موقع إشارة الاستفهام حين يسأل عن قيمة الوجود. هل التشاؤم أمارة من أمارات الانحدار، الانحطاط، المشاكسة، علامة دالة على سلطان الغرائز المنهكة والمجهدة؟ أعني كما حدث ذات يوم مع الهندوس، وكما يحدث اليوم في أوروبا "الحديثة"؟ وهل هناك تشاؤم في "القوة"؟ هل هناك انجذاب للصعب، للمرعب، للشرير، للإشكالي في هذا الوجود؟ وهل من الممكن للمرء أن يعاني الوفرة الزائدة؟ هل هناك ثمة شجاعة داعية ومتحدية، شجاعة حادة البصر "تلهث" وراء المرعب كما يلهث المرء وراء العدو، العدو الكفء، لكي يختبر معه قوته، لكي يتعلم من المواجهة معنى الخوف؟(2) ثم بالنسبة إلى أولئك الإغريقيين الذين عاشوا أروع وأقوى وأشجع زمن، ماذا يمكن أن تعني أسطورة التراجيديا؟ وما معنى الظاهرة الهائلة

المتمثلة في "الديونيسي"؟ ما معنى التراجيديا التي ولدت من رحم هذا الديونيسي؟

وفي المقابل، ما هو معنى ذلك الذي أوصل التراجيديا إلى موتها حقاً: الأخلاق بالمفهوم السقراطية Socratism، الديالكتيك، التواضع والابتهاج على ملامح المفكر ـ ألا يمكن أن تكون هذه السقراطية عينها عرضاً من أعراض الانحدار، الإرهاق، التلوث، والانحلال الفوضوي للغرائز؟ وهل من الممكن أن يكون "الفرح الإغريقي" لليونانيين اللاحقين ليس إلا توهجاً للشمس الغاربة؟ هل توضّع الإرادة المحبة للذائذ epicurean "الأبيقورية" مقابل التشاؤم مجرد سلوك احترازي بالنسبة للمصاب؟ والعلم ذاته، (3) علومنا البشرية ـ ما الذي يعنيه هذا العلم كمظهر من مظاهر الحياة؟ هل يمكن أن يكون المنهج العلمي ليس أكثر من سلوك خائف، مجرد هروب من التشاؤم؟ شكل من أشكال الدفاع عن النفس في مواجهة... الحقيقة؟ من وجهة نظر الأخلاق، هل هو ضرب من ضروب الجبن أو الزيف؟ وخارج حدود الأخلاق، أهو نوع من الدهاء؟ آه، يا عزيزي سقراط، يا سقراط، هل كان هذا ربما موطن سرك؟ أيها الحافل بالأسرار الغامضة، أيها الساخر، أيعقل أن هذا كان موطن.. سخريتك؟

(2)

إذن، ما توصلنا إليه وقبضناه شيء مرعب وخطر، مشكلة بقرنين حادين، ليس كالثور بالضرورة، لكنها تبقى مشكلة "جديدة" على أي حال ـ وسأعتبرها اليوم مشكلة العلم ذاته ـ العلم الذي يتبيّن لأول مرة أنه إشكالي ومثير للتساؤل. إلا أن هذا الكتاب الذي تضمن ما لدي من جرأة الشباب والشك ـ يا له من مؤلف غير معقول ذاك الذي يولد بنتيجة عمل لا يفضله الشباب! انه يتكون فقط من تجارب مبكرة النضج وشخصية جداً، تجارب كلها قريبة من حدود التواصل ومقدمة في إطار الفن ـ علماً أن مشكلة العلم لا يمكن تمييزها في إطار العلم ـ هو كتاب ربما كان بالنسبة للفنانين الذين يجدون متعة في القدرات التحليلية والاسترجاعية (وهنا نواجه نوعاً استثنائياً من الفنانين الذين يندر أن نعثر عليهم، ولكنهم ممن لا يتمنى المرء جداً أن يلتقيهم..) يحفل بالمبتكرات السيكولوجية والأسرار الفنية التي يتم تقديمها في ضوء خلفية الفنان الميتافيزيقية. إنه عمل شبابي مفعم بشجاعة الشباب وكآبة الشباب، وهو عمل جريء مستقل بذاته، حتى حين يبدو أنه يتخلى عن المرجعية النصية والاحترام، وبعبارة

واحدة هو "كتاب أول"، حتى في أسوأ معاني هذه الكلمة، كتاب أرهقته غفلة الشباب برغم كل مشاكل مؤلفه الهرم، فجاء نابياً جداً ومنذراً إلى حد بعيد. وفوق هذا، إذا أخذنا بعين الاعتبار النجاح الذي حققه الكتاب (كونه يدور في جزء منه حول فنان عظيم هو رتشارد فاغنر)، فإنه كان كتاباً ممحصاً، وأعني بذلك أنه كتاب قدم خدمة كبيرة "لأفضل العقول في تلك الأيام". ولهذا ينبغي علي أن أتعامل معه بشيء من الهدوء الرزين. ومع هذا، لست راغباً في كبت تام لفكرة أنه يبدو بغيضاً عندي الآن، وكم هو غريب لي بعد ست عشرة سنة ـ وهي بالنسبة للإنسان المجرب الأقدر بمئات المرات على التمييز والذي لم تعد غريبة عليه الأفكار التي يعالجها الكتاب ـ أقول كم هو غريب أن أرى العلم من خلال عدسة الفنان، بل الفن من منظور الحياة!

(3)

لنعدْ ما قلناه الآن: أرى اليوم أن هذا الكتاب مستحيل ـ مكتوب بشكل سيء، وغامض، ومربك، وصوره محتدة ومشوشة، وعاطفية، وفي بعض الأحيان حلوة إلى درجة بالغة، وهو يسير بطريقة متعثرة، ويحتاج إلى الإرادة في النقاء المنطقي، وهو واثق من أن قناعاته ليست بحاجة إلى تصحيح، بل ينظر بعين الريبة إلى

أسبقية التصحيح. هذا كتاب للمبتدئين، وهو "موسيقى" بالنسبة للذين عمّدوا باسم الموسيقى، والذين تربطهم منذ البداية علاقة مشتركة ونادرة بالتجارب الفنية، (4) وشعار لأبناء العمومة الأولين في عالم الفن ـ هو كتاب متغطرس ومتعصب يريد منذ البداية أن يستبعد ممارسة تجديفي من "المثقفين" أكثر مما يتوجه للعامة المبتذلين، (5) لكنه كتاب يبين، وما يزال يبين، من خلال ما تركه من وقع، أنه يسعى بمهارة للحاق بأقران السوء وإغرائهم للسير في دروب سرية جديدة وأماكن اللهو. على أي حال إن الذي تم قوله هنا ـ وهو ما تم التسليم به بنوع من الفضول وانعدام الذوق ـ هو صوت غريب، صوت حواري ينادي قديساً لم يظهر له، صوت يحتجب وراء خوذة باحث، أو ينوء تحت وطأة غياب الفرح الثقيل والجدلي للرجل الألماني، بل تحت مظلة الأخلاق الفاغنرية السيئة. ههنا كانت روح تحركها حاجات غريبة وغير محددة، ذاكرة تتفجر بالأسئلة والتجارب والأشياء الغامضة، ألصق بها اسم ديونيس، وهو ما يثير تساؤلاً آخر جديداً. كان هذا هو الصوت ـ كما قيل بلهجة تشكيك ـ الصادر عن روح صوفية تكاد تكون هوجاء، صوت يتلجلج بكل جهد وبشكل عشوائي على لسان غريب، غير واثق تقريباً مما إذا كان يريد أن يبلغ الأسماع أم يبقى حبيساً محتجباً. هذا الصوت لا بد أنه لم يكن يتفوه بكلام بل كان "يغني" هذه "الروح الجديدة" غناء! واخجلتاه! إنني لم أجرؤ على قول ما كان علي أن أقوله كشاعر: وربما كنت قادراً على قوله! أو

إن لم يكن كشاعر فمن موقعي كلغوي فقيه! إن كل شيء تقريباً يظل غير مكتشف، ولا يتم نبشه من قبل فقهاء اللغة. وبشكل خاص مشكلة أننا أمام مشكلة الآن ـ وأنه ما دمنا لا نملك جواباً عن هذا السؤال: "ماذا يمثل الديونيسي؟" فسوف يبقى الإغريقيون غير معروفين ولا يمكن تخيلهم.(6)

(4)

لنسألْ: ما هو "الديونيسي"؟ هذا الكتاب يتضمن إجابة: "هو الذي يعرف" هو المتكلم، وهو الداخل المنتسب والحواري المخلص لإلهه. ربما أكون الآن أكثر تحفظاً، وأقل فصاحة، في مناقشة مسألة سيكولوجية عويصة كمسألة أصل التراجيديا عند الإغريقيين. أحد الأسئلة الأساسية هي علاقة الإغريقيين بالألم، مستوى حساسيتهم ـ لكن هل كانت هذه العلاقة ثابتة؟ أم إنها متغيرت بصفة جذرية؟ إن القضية التي تتعلق بمدى تلهفهم الجارف باطراد نحو الجمال، إلى إقامة المهرجانات، إلى الترفيه، إلى الآفاق الجديدة، قد نمت نتيجة دوافع الحاجة، دوافع الحرمان، والكآبة والألم. إذا كان الأمر حقاً هكذا ـ وكان بيركليس (أو ثوسيديدس) سيقودنا إلى الإيمان أيضاً بخطبته العصماء عند المدفن ـ فماذا سيكون أصل التلهف المقابل الذي حدث في وفت سابق،

التلهف إلى البشاعة، إلى الخير، إلى تزمت الإغريقيين في اللجوء إلى التشاؤم، إلى الأسطورة التراجيدية، ونحو كل ما هو مخيف وشرير وخفي ومدمر، كل ما هو مهلك ومهدد للوجود. وبالتالي ماذا سيكون أصل التراجيديا؟ ربما يكون الفرح، القوة، الفيضان، الصحة، الوفرة الوافرة؟ وبالتالي، عند ذلك، ماذا بالتعبير السيكولوجي معنى ذلك الجنون، وأقصد الجنون الديونيسي، هذا الذي نشأ منه فن التراجيديا والكوميديا؟ ماذا؟ أليس الجنون بالضرورة ربما أحد مظاهر الانحلال والانحدار اللذين تبتلى بهما إحدى الثقافات في مراحلها الأخيرة؟ هل هناك شيء كهذا ربما - سؤال موجه للأطباء النفسانيين - مما يسمى عصاب الصحة؟ عصاب الشباب ومرحلة الفتوة لدى الناس؟ إلى أي شيء يدل الجمع بين الآلهة والماعز والساتير؟ ما هي تجربة اليوناني الذاتية، وأي دافع دفعه لكي يتخيل الشخص الديونيسي المبتهج والأزلي كساتير؟

فيما يتعلق بنشأة الكورس في التراجيديا: في تلك الأيام الأولى، حيث كان جسم الإغريقي ينمو جيداً، وروحه تطفح بالحياة، أليس معقولاً أن تلك النوبات كانت متوطنة كالوباء عندهم؟ ألا يعقل أن الرؤى والهلوسات لم تكن مشتركة بين كل أفراد المجتمعات، بين كل المجموعات داخل الطائفة الواحدة؟ ثم ماذا لو كان لدى اليونانيين، وتحديداً إبان فورة الازدهار التي عرفوها، ميل نحو المأساة، لو كانوا متشائمين؟ لو كان الجنون ذاته، حسب قول

أفلاطون، هو الذي عاد بأفضل النعم على الإغريقيين، أو على العكس من هذا، لو كان الإغريقيون ـ وتحديداً مع بداية تفككهم وضعفهم ـ قد أصبحوا متفائلين ومبتذلين وعاشقين أكثر للمسرح، كما لم يكونوا ذات يوم، وأكثر رهافة تجاه المنطق والتفسير المنطقي لهذا العالم، وبالتالي أكثر "ابتهاجاً" وأكثر "علمية"، فماذا بعد؟ أليس من الممكن أن نفترض ـ من أجل مواجهة "الأفكار الحديثة" والتحاملات التي تبديها الذائقة الديمقراطية ـ أن انتصار التفاؤل، وما تحقق من سيادة العقل، والنفعية العملية والنظرية، كما هو حال الديمقراطية ذاتها، التي عاصرت هذه السيادة للعقل، أن هذا الانتصار هو مظهر من مظاهر زوال السلطة، وأحد مظاهر الشيخوخة والإرهاق الفيزيولوجي؟ وليس من مظاهر التشاؤم؟ إن بإمكاننا أن نلاحظ ما أثاره هذا الكتاب من أسئلة صعبة وعصية على الحل. والآن دعونا نضيف إليها السؤال التالي: ما هو، إذا استخدمنا مرآة الحياة، معنى الأخلاق؟

(5)

في مقدمة كتاب رتشارد فاغنر تم تصوير الفن ـ وليس الأخلاق ـ باعتباره تحديداً النشاط الميتافيزيقي للإنسان. وفي الكتاب ذاته، يكرر هذا المبدأ الإيحائي عدة مرات بحيث نفهم أن الوجود،

وجود العالم، مبرر جمالياً فقط. والحقيقة أن الكتاب يحدد معنى واحداً معلناً ومضمراً للمعنى الفني الكامن وراء كل ما يحدث ـ وإذا شئتم فهو "إله" من الآلهة، لكنه بكل تأكيد ليس إلهاً فنياً بشكل كامل لا يمتلك أي فكر أو أخلاق أبداً، إله يريد خلال عمليتي الخلق والتدمير معا، خلال ممارسة عمل الخير أو الشر، أن يمارس هذا القدر نفسه من الفرح والمجد، بحيث أنه عن طريق إيجاد عوالم جديدة يتخلص من محنة الوفرة الزائدة جداً، من المعاناة الناجمة عن التناقضات الداخلية. إن العالم في أي لحظة افتداء ناجح للإله، صاحب الرؤية المتجددة أبداً، الجديدة أبداً، للوجود في أقصى حالات الألم والتناقض والتضاد، الإله القادر على تأمين الافتداء والخلاص عن طريق الوهم فحسب.

من الممكن لنا أن نأخذ بالاعتبار كل ما في هذا الفنان من ميتافيزيقا واعتباطية وعطالة وتعصب ـ الشيء المهم انه يكشف عن روح مواجهة لكل التحديات والمخاطر من أجل معارضة التفسير الأخلاقي والمعنى وراء الوجود. هنا نرى ربما لأول مرة تنبؤاً بتشاؤمية "تتجاوز الخير والشر"، هنا نرى ذلك "الجموح في الموقف" الذي يتم التعبير عنه، والذي لم يكل شوبنهاور أبداً من صب جام غضبه ولعناته عليه ـ وهذه فلسفة من شأنها أن تحط من قيمة النزعة الأخلاقية وتضعها في إطار العالم الظاهراتي، وليس فحسب بين "الظاهرات" (بالمعنى الفني للكلمة كما استخدمه المثاليون)، بل بين "الأضاليل"، كما في حالة الوهم، إزالة الوهم،

الخطيئة، التفسير، البراعة، الفن. وقد يكون أفضل سبيل لسبر أغوار عمق هذه النزعة المضادة للأخلاق. هو الصمت المتحفظ والمعادي الذي عوملت به المسيحية (7) في كل أجزاء الكتاب ـ المسيحية كأقصى تطور معروف في هذا العالم لموضوعة الأخلاق.

والواقع، أنه لا يوجد ما هو أشد تعارضاً حيال تسويغ العالم وتفسيره جمالياً تماماً للعالم، حسبما يوصف لنا في هذا الكتاب من العقيدة المسيحية، التي هي عقيدة أخلاقية فقط، وتسعى إلى أن تبقى أخلاقية دوماً، بما تتضمنه من معايير مطلقة: حقيقة الله، على سبيل المثال، التي تنزل الفن، كل الفن، إلى برزخ الزيف ـ إذ تنكر الفن وتدينه وتلعنه. في هذا النظام من الأفكار والقيم. والذي قد يكون معادياً للفن فيما إذا أراد أن يبقى منسجماً مع مبادئه، كنت دائماً أشم رائحة العداوة للحياة، أحس بانعدام في الذائقة والموقف الغاضب من الحياة ذاتها: مع أن الحياة تقوم على المظهر والفن والخداع والرأي الشخصي وضرورة نسبية النظرة والخطيئة.

لقد كانت المسيحية أساساً منذ بداياتها، وبشكل جوهري، تجسيداً للكراهية والنفور من الحياة، لكنها مغلفة ومخفية في لبوس الإيمان "بالحياة الآخرة" أو "الأفضل". إن هذه الكراهية للعالم وهذه الحسية والعالم المتسامي قد أدت جميعها إلى أفضلية تبهيت صورة هذا العالم، وهذا أساساً حنين للاوجود، حنين للدعة والاستكانة إلى أن يحين موعد "سبت السبوت" ـ وكل ما

شابه ذلك، إضافة إلى تصميم المسيحية غير المشروط على الاعتراف بالقيم الأخلاقية فقط، ليجسد في نظري أشد المظاهر المحتملة "للرغبة في الانحدار" خطورة وبشاعة، وذلك مع أدنى إشارة إلى أقسى النوائب والإرهاق والتجهم والإجهاد والإفقار في الحياة. ولأن الحياة أمام النزعة الأخلاقية (وبخاصة الأخلاق المسيحية غير المحددة بشروط) يجب أن تكون دوماً ـ وبشكل لا مفر منه، في الجانب الخاطئ، لكون الحياة أساساً أمراً لاأخلاقياً ـ وفي نهاية المطاف، حيث يتم تدمير الحياة تحت وطأة الاحتقار والرفض الأبدي، يجب أن تترك لدينا إحساساً بأنها غير مقبولة، وأنها بلا قيمة بحد ذاتها. والأخلاق ذاتها ـ هل يعقل ألاّ تكون الأخلاق "إرادة لرفض الحياة ذاتها"، غريزة عدمية خفية، مبدأ للفساد، والابتذال، للتبهيت، بداية للنهاية؟ ومن هنا يبدو خطر إنهاء كل المخاطر؟... ولهذا، مع هذا الكتاب المثير للتساؤل، أرى أن غريزتي، الغريزة الإيجابية نحو الحياة، قد انقلبت ضد الأخلاق وخلقت عقيدة معارضة أساساً وتقييماً للحياة، هما عقيدة وتقييم فنيين تماماً ومناهضين للمسيحية. ماذا يمكن أن أسمي هذا كله؟ بالنسبة لي كلغوي وأديب، لقد قمت بتعميد هذا التفكير، لكن بشيء من حق التصرف ـ إذ من يدري ما هو الاسم الحقيقي للمسيح؟ باسم الإله الإغريقي دعوته: ديونيس.

(6)

هل هو واضح أي عمل تجرأت على القيام به في هذا المؤلف؟ كم يؤسفني الآن أنني لم أمتلك الجرأة الكافية (أو قلة الأدب؟) بحيث أسمح لنفسي عندها بأن أستعمل لغة جديدة أيضا، في معالجة كل ما يتعلق بمثل هذه الأفكار الجديدة والابتكارات الخطرة ـ ذلك أنني قد عملت بكل طاقتي حسب الصيغ التي حددها شوبنهاور، وكانت للتعبير عن تقييمات جديدة وغريبة متعارضة أساساً مع الروح والذائقة اللتين تمتع بهما هذان الرجلان! ومع ذلك، ماذا كانت أفكار شوبنهاور بخصوص التراجيديا؟ في القسم الثاني من كتابه بعنوان "العالم كإرادة وتمثيل" يقول شوبنهاور: "ما يضفي على أي شيء مسحة تراجيدية أيّاً يكن الشكل الذي تظهر فيه، فإن نزعته المميزة لتحقيق الرفعة هي ظهور المعرفة بأن العالم والحياة لا يمكن أن يقدما أي قناعة حقيقية، ولهذا فهما غير خليقين بأن نربط أنفسنا بهما. وفي هذا بالذات تتكون الروح التراجيدية. وبالتالي، فهو يؤدي إلى الاستسلام".

ليتكم تدركون أن ديونيس حدثني حديثاً مختلفاً جداً عن هذا القول. لكم كنت بعيداً من هذه الروح الانهزامية resignatioinism. لكن الكتاب يتضمن ما هو أسوأ بكثير من ذلك، أمر يؤسفني الآن

أكثر حتى من إضفاء مسحة الغموض والفساد على الإلماعات الديونيسية ذات الصياغات الشوبنهاورية: فكرة أنني أفسدت فخامة المشكلة الإغريقية، كما رأيتها، بمزاوجتها سفاحاً بالأفكار الحديثة! وأنني قدمت تمنيات يوم لا ينفع التمني، حيث اتضح تماماً أن كل شيء يؤشر إلى نهاية ما! وأنني، بناء على أحدث المعطيات الموسيقية في ألمانيا، بدأت أنسج الخرافات حول "الروح الألمانية"، وكأنها على وشك اكتشاف ذاتها، أو إعادة اكتشاف الذات ـ في حين أن الروح الألمانية التي كانت تسعى قبل أمد قصير من التوجه للاستلاء على أوروبا، وامتلاك القوة التي تخولها من قيادة أوروبا، قد تنازلت كآخر ما سعت إليه في نهاية المطاف عن هذه المهمة، متذرعة بحجة إقامة امبراطورية، والانتقال إلى الوسطية والديمقراطية و"الأفكار العصرية"! والحقيقة أنه خلال الفترة الفاصلة تعلمت أن أفكر تفكيراً لا جدوى منه وبطريقة قاسية فيما يتعلق "بالروح الألمانية"، وأيضاً بالموسيقى الألمانية، وهي موسيقى رومانتيكية من آن إلى آخر، كما أنها أبعد الأشكال الموسيقية المعروفة عن الروح الإغريقية، لكنها أيضاً مخدر من أسوأ الأنواع، إذ هي ذات تأثير مضاعف الخطورة في مجتمع محب لتنأول هذه السموم، موسيقى مهللة لاعتبار انعدام الوضوح ميزة حسنة، بما تمتلك من سمات مضاعفة لكونها عقاراً مسمماً ومشوشاً. ومع هذا، إذا استثنينا طبعاً الآمال المتهورة والتطبيقات المسحوبة على القضايا المعاصرة التي أفسدت بها كتابي الأول،

تبقى علامة الاستفهام الكبرى الخاصة بصفة الديونيسية، فيما يخص الموسيقى أيضاً، هي: كيف يمكن لموسيقى أن تعيش وهي بلا أصل رومانتيكي، كالموسيقى الألمانية، إن لم تكن موسيقى ديونيسية؟

(7)

لكن، ما هي الرومانتيكية، يا سيدي العزيز، إذا لم تكن كتابك أنت؟ هل يمكن الذهاب بمسألة الكراهية العميقة الموجهة إلى "العصر الحديث" و "الواقع"، و"الأفكار العصرية" إلى أبعد مما يجسده ميتافيزيقا الفنان في كتابك ـ الذي يفضل "في العدم" الإيمان، بالشيطان أكثر من الإيمان "بالحاضر"؟ هل هناك قرار لجملة موسيقية للتعبير عن الغضب والثورة الجموح لم يهدر عبر أصوات ألحانك المتعددة التي تشنف الأذن ليكون قراراً عنيفاً ضد كل شيء "معاصر"، ليكون إرادة لا يبدو أنها أزيحت بعيداً من العدمية العملية، والتي فيما يبدو تقول: "ما كنت أفضل أي شيء أصدق من أن تكون مصيباً، من أن تنتصر الحقيقة!". والآن يا صديقي المتشائم، يا صديقي العابد للأوثان الفنية، استمع بنفسك بأذن مفتوحة جداً إلى جملة من جمل كتابك، جملة ليست عديمة الفصاحة قد تبدو خادعة جداً بالنسبة للآذان والقلوب الصغيرة

البريئة. أليست هذه هي العقيدة الرومانتيكية القديمة لعام 1830، تلك التي احتجبت خلف قناع التشاؤمية عام 1850؟ ومن خلف ذلك، المقدمة الخاصة بالنهاية الرومانتيكية ـ الحبسة، والانهيار، والعودة والإخفاق التام في مواجهة عقيدة قديمة، في مواجهة إله قديم... ماذا؟ هل مؤلفك التشاؤمي ذاته كتاباً مناهضاً للروح الهلينية والرومانتيكية، "أليس مادة مسممة، كما أنه مضلل؟"، إنه عقار مخدر في جميع الأحوال، بل هو إحدى التحف الموسيقية، تحفة من الموسيقى الألمانية. والآن استمع إلى هذا:

لنتصورْ ظهور جيل يتمتع بنظرة غير هيابة وتوق بطولي لبلوغ ما هو عظيم. ولنتصورْ الخطوة الجبارة للقادرين على الفتك بالتنين، والجرأة الواثقة التي يبدونها عندما يديرون ظهورهم لعقيدة الضعفاء التي تكمن في التفاؤل من أجل أن "يعيشوا على هواهم" في كل ما يفعلون. هل من الضروري للإنسان التراجيدي في تلك الثقافة، الذي تعلم من تجربته الشخصية على مواجهة المواقف الجدية والمخيفة، ألا يكون لديه بالضرورة حنين لفن المواساة الميتافيزيقي الجديد، من التراجيديا مثل سيدته هيلين، ودون أن يصرخ صرخة فاوست حين قال:

"أمن الضروري أن أحمل حنيني وأسعى

لكي أعيد ذلك المخلوق الفريد إلى الحياة؟ (8)

"هل هذا ضروري؟". لا، وألف لا. هذا ليس ضرورياً لكم أيها الرومانتيكيون الشباب. لكن من المحتمل جداً أن ينتهي الأمر بهذا الشكل، أن تنتهوا أنتم إلى هذا، "أن تتلقوا العزاء"، حسبما هو مكتوب، برغم كل تربيتكم الشخصية لتعلم الرزانة والخوف، أن تكونوا "مواسين ميتافيزيقيا". وباختصار، كما ينتهي الرومانتيكيون إلى المسيحية... لا! إن عليكم يا أحبابي الشباب أولاً أن تتقنوا فن مواساة هذا العالم - يجب أن تتعلموا كيف تضحكون إذا كنتم مصممين على البقاء متشائمين. ومن المحتمل أنكم بضحككم ترسلون كل المواساة الميتافيزيقية إلى الشيطان - والميتافيزيقا قبل أي شيء آخر! أو أن تعبروا عن الضحك بلغة الوحش الديونيسي الذي يسمونه زرادشت:

> *ابتهجوا أيها الأخوة، ابتهجوا برفع قلوبكم عالياً، أعلى، لكن لا تنسوا أيها الراقصون أن ترفعوا أرجلكم أيضاً، أو الأفضل أن تقفوا على رؤوسكم!*
>
> *إن هذا تاج من الضحك. هذا تاجي مرصع بالخرز: لكنني شخصياً بعد أن لبست هذا التاج، أصبحت أتحدث بلغة القديسين. ولم أجد الآن غيري من يمتلك القدرة على هذه المهمة.*
>
> *زرادشت الراقص، زرادشت الخفيف، الذي يلوح بجناحيه، استعداداً للطيران، مشيراً إلى الطيور الأخرى للبدء في التحليق حالما يستعد الجميع.*

زرادشت العراف، زرادشت الضاحك، نفد صبره، ذلك الكاره للشروط، والذي يحب القفز في الهواء والانطلاق، أنا أقبل هذا التاج ليكللني!

إليكم أيها الأصدقاء، أقدم هذا التاج من الضحك، التاج الخرزي. ولقد تلفظت بكلمة ضحك وكأنها كلمة مقدسة: أيها الرجال البارزون، تعلموا ـ تعلموا أن تضحكوا!

من كتاب (***هكذا تكلم زرادشت*** ، **الجزء 4**،
بعنوان *"حول الرجال البارزين"*)
سيلز ـ ماريا، أوبرنجدين
أغسطس 1886

مقدمة لرتشارد فاغنر

تجنباً للمشاكل والإثارات وسوء الفهم التي يمكن أن يثيرها مضمون هذا الكتاب، نظراً لطبيعته الجمالية العامة، ومن أجل أن نكون قادرين على تسجيل هذه الملاحظات الأولية بنفس القدر من الانشراح المتأمل الذي يسم كل صفحة من صفحاته، التي أراها تكثيفاً لساعات جميلة ومفيدة من العمل، أعتقد أنه آن الأوان أن أقدم لكم أيها الأصدقاء المحترمون هذه المقدمة. كيف لكم، ربما وأنتم تتمشون في عصر يوم مثلج، أن تفكروا في عبارة "بروميثيوس طليقا" على صفحة الغلاف، وتقرأون اسمي، وتكونون مقتنعين في اللحظة ذاتها أنه مهما كان مضمون هذا الكتاب فإن لدى الكاتب شيئاً مهماً وعاجلاً يريد أن يقوله، وأنه أيضاً يتواصل معكم حسبما تأتيه الأفكار، كما لو أنكم جمهور حقيقي، وكما لو انه قادر فقط على أن يكتب من هذه الأفكار ما كان يراه مناسباً لحضوركم هذا.

تتذكرون أنه عندما نشرت سيمفونية بيتهوفن الرائعة "فستشرفت" Festshrift، وسط المخاوف والانتصارات في الحرب التي اندلعت لتوها. كنت أجمع أفكاري. لكن كل شخص كان يعتقد أن هذا الكتاب كان انعكاساً للتباين بين الهياج القومي والانغماس في الجمال، بين الجدية الجريئة واللهو السعيد، فقد كان على خطأ: ولو أن هؤلاء أمكنهم قراءة هذه المقالة التقديمية، فسيدهشون إذ يكتشفون المشكلة الألمانية الخطيرة التي نعالجها، وهي دوامة ونقطة انعطاف في صميم الآمال الألمانية ذاتها. لكن ربما كان هؤلاء الناس أنفسهم لن يستسيغوا رؤية مشكلة جمالية تعالج بهذه الطريقة الجدية، إذا استطاعوا أن يروا إلى الفن بصفته ليس أكثر من حالة غير مناسبة، ولكن مسلية، باعتباره طنطنة أجراس يمكن التخلص منها بسهولة، وتأتي في المحل الثاني بعد "جدية الحياة": كأن أحداً ما لم يكن يدرك إلى أين يؤدي هذا التقابل مع "جدية الحياة". لنترك هؤلاء الناس الجديين يفهمون أني مقتنع بأن الفن هو الواجب الأسمى، وأنه النشاط الميتافيزيقي الحقيقي في الحياة، تبعاً ذلك الرجل، ذلك البطل النبيل الذي يسير على ذلك الدرب، الرجل الذي أهدي له كتابي هذا.

بازل، أواخر عام 1871

مولد التراجيديا

(1)

من الممكن أن نقدم خدمة كبيرة لعلم الجمال حين نتوصل إلى إدراك يقيني، وليس من خلال التفكير المنطقي فقط، بأن الفن يستمد مقومات نموه المستمر من الثنائية المتمثلة في أبولو وديونيس، تماماً كما أن تجدد الأنواع قائم على الثنائية الجنسوية، بما في ذلك هذه الثنائية من صراعات لا تنتهي، يتخللها أحياناً فقط بعض المصالحات الطارئة بشكل دوري. مثل هذه المصطلحات مأخوذة عن اليونانيين القدماء (الإغريقيين) الذين كشفوا أمام العقل الفطن الأسرار العميقة في عقائدهم الفنية، ليس في شكل مفاهيم، بل في الأشكال الواضحة وضوح النهار لآلهتهم.

نحن مدينون، بالنسبة لإلهي الفن أبولو وديونيس، بمعرفتنا أن هناك تعارضاً هائلاً في العالم الإغريقي فيما يتعلق بالجذور والأهداف، بين الفن الأبولي Apoline art في النحت وبين فن الموسيقى الديونيسي اللابصري. هذان الاتجاهان المتعارضان جداً (النحت والموسيقى) يتماشيان جنباً إلى جنب، في جفاء شديد عادة

بينهما، متسابقين نحو استدراك جذور أكثر قوة، ما يعطي لصراعهما المتعارض طبيعة أبدية مفارقة، فلا يلتقيان إلا عند عبارة " الفن " فقط، ومن ثم، أخيراً، يبدو على هذين النقيضين أنهما يعودان إلى الاقتران بوساطة معجزة ميتافيزيقية من "إرادة" هيلين، حيث يبدو على الأقل أن هذا الاقتران بينهما يثمر عملاً فنياً الذي يجمع بين صفات الديونيسية وأخرى الأبولونية ـ أي التراجيديا الأتيكية Attic Tragedy.

ومن أجل فهم أفضل لهاتين النزعتين دعونا أولاً نراهما كعالمين مستقلين هما الرؤيا (الحلم) والتسمم، كحالتين فيزيولوجيتين مختلفتين كذلك عن كل من العالمين الديونيسي والأبولي. إن أول ظهور للأشكال البديعة للآلهة أمام النفس البشرية، حسب لوكريتيوس، كان في ما يراه النائم، في الحلم. في الحلم رأى المثّال (النحات) العظيم لأول مرة الأجساد الجميلة للكائنات العلوية. ولو أنك سألت شاعراً هيلينيا عن أسرار الإبداع الشعري لقال لك إنها الرؤيا، ولكان ربما حدث مستمعيه عن الكثير من الأشياء، كما يفعل هانس ساكس في كتابه ***"المغني العظيم"***، حيث يقول:

ذلك هو، يا صديقي، واجب الشاعر،
أن ينتبه إلى أحلامه ويفهم.
إن أكثر أوهام البشرية صدقاً
تلك التي يبدو أنها توحي إليه عبر الحلم:
إن كل الشعر وأشكال النظم
ما هي إلا ترجمة للحلم فقط. (9)

إن الوهم الجميل في عوالم الحلم، الذي متى ما ولد يجعل من كل إنسان فناناً كاملاً، هو الشرط الذي يبرر وجود الفنون البصرية بأنواعها، كما يبرر قسماً كبيراً من الشعر، كما سنرى لاحقاً. نحن نشعر بالسعادة في خوفنا المباشر من الشكل، إذ أن كل الأشكال تخاطبنا، ولا شيء يقف محايداً أو يكون زائداً عن الحاجة. لكن حتى عندما يأتي هذا الواقع الحلم إلينا مصحوباً بكثير من الشدة، فإننا نبقى ندرك أن هذا مجرد "وهم" .هذه هي تجربتي على الأقل، وفي وسعي أن أسوق لكم الكثير من البراهين على ذلك، ومن ضمنها ما يقوله الشعراء أنفسهم، إثباتا لتكراره وسيرورته العادية. كما أن الفلاسفة لديهم إحساس بأن وراء الألم الذي نعيش فيه عالم ثان مختلف وأشد هدوءاً، ولذلك فان عالمنا نحن ما هو إلا وهم. وفي الواقع يقول شوبنهاور إن موهبة رؤية البشر والأشياء أحياناً كأطياف أو صور رؤيوية، علامة على إمكانية فلسفية.

وهكذا فإن الإنسان الذي يستجيب إلى المنبهات الفنية يتصرف تجاه الواقع الرؤيوي كما يتصرف الفيلسوف تجاه الواقع الوجودي. هذا الإنسان دقيق الملاحظة ويستمتع بما يلاحظه: وذلك لأنه يفسر الحياة من خلال هذه الصور، ويعد نفسه للحياة من خلال هذه العمليات. وهي ليست صور محببة ولطيفة فقط تلك التي يختبرها هو بمثل هذا الفهم الشامل، بل بالقيود الطارئة والجدية والكئيبة والمحزنة والعميقة، وبدهاء المصادفة وبالتوقعات

المخيفة، وباختصار، هو يختبرها بكل ما في الحياة من "كوميديا إلهية"، ومن ضمنها الجحيم، حيث تعبر كلها أمام ناظريه، ليس فقط كتيار متحرك ـ لأنه هو نفسه يعيش شخصياً من خلال هذه المشاهد ـ ومع هذا ليس دون ذلك الشعور الزائل للوهم. ومن المحتمل أن يكون بوسع كثيرين يتذكرون مثلي أنهم يصرخون في داخلهم تشجيعاً لأنفسهم، وسط مخاطر ومخاوف الحلم، بانتصار قائلين: هذا حلم! وأريد أن أستمر فيه! وكما قال لي كثيرون من الذين يستطيعون أن يستمروا في حلم واحد، في الحلم ذاته لأكثر من أربع ليال متواصلة، وهي حقائق تظهر أن أعماقنا الداخلية، أساسنا المشترك، يرى أحلاماً من طبيعة سعيدة أكثر وذات ضرورة مبهجة.

هذه الضرورة المبهجة عبر عنها الإغريقيون أيضاً من خلال شكل أبولو: وقد كان أبولو بالنسبة لهم إله كل القوى البلاستيكية وإله العرافة. من الناحية الاشتقاقية هو "إله النور"، ويقترب من الوهم الجميل للعالم الداخلي للفنتازيا. إن الحقيقة السامية، التكامل بين هذه الحالات بمقابلتها مع الواقع اليومي غير المفهوم فهماً جيداً، الوعي العميق بدور الطبيعة في توفير الشفاء والمساعدة في النوم والأحلام، هذه الحقيقة هي في الوقت عينه النظير الرمزي لقوى العرافة وللفن بصفة عامة، الذي من خلاله يمكن أن تكون الأحلام ممكنة وتستحق العيش. غير أن الصورة في أذهاننا عن أبولو يجب أن تحتوي على الخط الرفيع

الذي قد لا تستطيع صورة الحلم أن تتخطاها دون أن تتحول إلى صورة باثولوجية (علاجية)، وفي هذه الحالة فإن الوهم يستطيع أن يخدعنا بأنه واقع فعلي. هذا الأمر في حاجة إلى ذلك الحد الكابح، إلى ذلك التحرر من الدوافع المتوحشة، ذلك الهدوء الرصين الذي يميز الإله المثّال. عيناه يجب أن تكونا توهجة كالشمس، انسجاماً مع أصوله، بل ينبغي أن تبدوا غاضبتين وتظهرا افتقادهما للسعادة، ومع هذا تبقى تحمل وقار الوهم الجميل. وبهذا ما يمكن أن نقوله عن أبولو هو ما قاله شوبنهاور عن رجل ضُبط متلبساً بهدوئه المطلق، مرتدياً نقاب مايا (العالم كإرادة وتجسيد ـ الجزء1) (10):

مثلما يجلس ربان المركب في زورقه، مفعماً بالثقة بما يملك من حرفة في اختراق عباب البحر، المترامي الأطراف بلا نهاية، ارتفاعاً وانخفاضاً على ظهر الأمواج العاتية، هكذا يجلس الرجل العادي بهدوء شديد واثقاً ومستنداً إلى مبدأ الفردانية (الشخصنة).(11)

إن ما يمكن قوله عن أبولو حقاً، من أن الإيمان الذي لا يتزعزع بهذا المبدأ والهدوء الوادع للرجل الذي وُجد متلبساً في هذا الوضع الساكن، قد تم التعبير عنهما بأسمى الأشكال من خلاله، حتى أن بإمكاننا أن نصف أبولو باعتباره صورة "إلهية" رائعة لمفهوم الفردانية، بينما تميز السعادة والحكمة والجمال حديثه لنا عن "الوهم"، بفعل حركاته ونظراته.

في هذه الفقرة ذاتها وصف شوبنهاور الرعب الهائل الذي يحيط بالإنسان حين يضل طريقه فجأة وسط أشكال التجلي المعرفية، لأن مبدأ العقل الكافي يبدو أنه، في أحد أشكاله، يبقى معلقاً. وإذا أضفنا إلى هذا الرعب النشوة المباركة التي تنهض، إذا ما دفعها هذا التشظي ذاته لمبدأ الفردانية، من صميم الإنسان، من حقيقة الطبيعة في الواقع، فسيسعفنا الحظ في الحصول على قبس من الطبيعة الديونيسية، يمكن أن نستنتجه مباشرة من مناظرته مع حالة التسمم (الخدر). فتحت تأثير الجرعة المخدرة التي كان يتناولها كل الرجال والمجتمعات البدائية، أو مع المجيء القوي للربيع الذي يخترق بمرحه الطبيعة كلها، تتنبه هذه الدوافع الديونيسية. وما إن تزداد قوة حتى تصبح النزعة الذاتية نسياناً للذات.

في العصور الوسطى بألمانيا أيضاً دفعت هذه القوى الديونيسية مجموعات الغناء والرقص المتزايدين باطراد إلى التجول من مكان إلى مكان: خلالهم هؤلاء يمكننا أن نميز هؤلاء الراقصين للقديس يوحنا والقديس فيتوس مجموعات الكورس التي كانت تنشد لباخوس من الإغريقيين، الذين وجدوا منذ ما قبل التاريخ في آسيا الدنيا، حتى في عهد البابليين وحفلات الخمر والطرب للسكايا orgiastic Sacaea. لقد كان بعض الناس يبتعدون إشفاقاً أو احتقاراً، إما بسبب قلة خبراتهم أو لكلال أذهانهم، عن مظاهر كهذه كما يبتعدون عن "الأمراض العامة"، مدفوعين بحس رصين.

مثل هؤلاء المساكين لا يدركون البتة كم تبدو ملوثة ومرعبة هذه "الرصانة" حينما يمر بجوارهم ذلك التوهج الحي لقصف المحتفلين الديونيسيين.

ليس العقد القائم بين الإنسان والإنسان هو الوحيد الذي يحمل خاتم السحر الديونسي: فالطبيعة الغريبة والمعادية أو التي تم إخضاعها، تحتفي أيضاً بالمصالحة مع ابنها الضال، الإنسان، فتعرض الأرض نشوانة كل سحرها، فيما تقترب أكثر الكائنات الضارية التي تسكن الجبال والصحاري وتبدو مسالمة أكثر. وتصبح عربة ديونيس مليئة تماماً بالأزهار والأكاليل، وتخضع لها السباع والنور. ولو أردنا تحويل سيمفونية بيتهوفن "أغنية للفرح"(12) إلى رسم تشكيلي، دون أن نوقف جماح الخيال حتى عندما تنحني الجماعات الغفيرة في خشوع لتلامس التراب، فإن هذا يقربنا من عالم ديونيس. الآن أصبح العبد طليقاً، وانهارت كل الحدود الصعبة المعادية التي تلاحق وتكبت هذه "الموجة العارمة" التي كانت تفصل بين الإنسان وأخيه الإنسان. الآن، مع هذا الإنجيل المنسجم. كل إنسان يشعر أنه ليس مندمجاً وراضياً ومتوافقاً مع جاره، بل يشعر بأنه "جاره" نفسه، كما لو أنه جيء بنقاب مايا وَوُضعت مزق منه أمام هذه "الواحدية" الأزلية الغامضة.

حين يغني الإنسان ويرقص فهو يعبر عن نفسه كفرد من أفراد المجتمع الراقي. يبدو وكأنه قد نسي كيف يمشي وكيف يتكلم،

وأن جناحين قد ركبا له ليرقص بهما في الأعالي. إن حركات هذا الإنسان تعبير عن السحر. وكما أن الحيوانات الآن أصبحت تنطق، والأرض تنبت عسلاً ولبناً، تراه الآن يعبر عن الأصوات العليا: فهو يشعر شعور الآلهة، ما دام هو ذاته الآن يختال متثنيا في طربه ورفعته، كما رأى في نومه الآلهة تمشي. لم يعد الإنسان الآن فناناً، لكنه غدا موضوعاً للفن: إن القوة الفنية للطبيعة كلها تتبدى معبرة عن نفسها في هذا الرضا الأعلى للواحدية الأزلية وسط فورة التسمم. إن الإنسان، هذا الكائن المصنوع من أنبل تراب وأنقى معدن، قد تم عجنه وسحنه ههنا، حيث تتردد على ضربات الإزميل في العالم الفني الديونيسي أصداء صرخات الأسرار الإليوزية Eleusinian mystries* مرددة السؤال: "هلا انحنيتم أيها الجموع؟ هل أحسستم بخالق هذا العالم؟. (13)

(2)

تحدثنا حتى الآن عن الاتجاه الأبولي ونقيضه الديونيسي باعتبارهما قوى فنية تنبعث من الطبيعة ذاتها، دون تدخل الفنان الإنسان، وهما اللذان يتم فيهما إشباع دوافع الطبيعة مباشرة

---

* في أتيكا، هذه عبارة عن احتفالات سنوية تمجيداً لديميتر ـ المترجم.

وبشكل آني: من ناحية أولى، كما يجري تصورهما في عالم الحلم، الذي لا علاقة البتة لنضوجه الكامل بالإنجازات الفكرية أو الثقافة الفنية للفرد. ومن جهة ثانية، باعتبارهما واقعاً مبهجاً للنظر، هو نفسه أيضاً لا علاقة له بالإنسان، بل إنه يسعى لتدمير الإنسان الفرد ويسترده ثانية في إحساس سحري من الوحدة.

حيال هذه الوقائع المباشرة الفنية في الطبيعة يصبح كل إنسان "مقلداً" إما كفنان أبولي حالم، أو كفنان ديونيسي نشوان أو أي شيء آخر - على سبيل المثال، كما في المأساة الإغريقية، يصبح فناناً حالماً وفناناً نشواناً واحداً متوحداً في الوقت عينه. بهذا الشكل علينا أن نتصور الإنسان حينما يغرق، بمفرده بعيداً عن الكورس القاصف، في الثمل الديونيسي وإلغاء الذات في عالم التصوف، ذلك لأن وضعه، توحده بالجوهر الصميمي للعالم، يتكشف له في صورة حلم رمزية.

دعونا الآن، بعد أن وضعنا هذه المقدمات العامة والمتناقضة، ننظر إلى الشعب الإغريقي، لكي نتمكن من أن نقدر إلى أي درجة وأي حد تم تطوير تلك الدوافع الفنية الطبيعية في أعماق نفوس هؤلاء الناس. هذا سيقودنا إلى فهم وتقييم أفضل لعلاقة الفنان الإغريقي بالنموذج الأصلي، "بمحاكاة الطبيعة" حسب تعبير أرسطو. فعلى الرغم من كل الأدب والحكايات الحلمية العديدة لدى المجتمع الإغريقي، لا يمكن لنا إلا أن نخمن طبيعة أحلام هؤلاء الناس، لكن ذلك ممكن بقدر معقول من اليقين.

من خلال ملاحظة الدقة اللامتناهية في نظرات عيون الإغريقيين، ونضارة بشرتهم وملامحهم اللطيفة، لا يسعنا إلا أن نفترض وجود سببية منطقية للتجاعيد والمنحنيات والألوان والزمر التي تخجل الأجيال اللاحقة، وكذلك وجود إيقاع مكون من المناظر التي تشبه ملامح وتضاريس أروع جروفهم الصخرية. إن هذا النضوج، إذا جاز لنا التعبير، يسوغ لنا بلا ريب وصف الإغريقيين بأنهم هومريون (نسبة إلى هوميروس) حالمون، ووصف هومر بالإغريقي الحالم، وذلك بمعنى أعمق من المعنى الذي يقارن فيه الإنسان الحديث نفسه وهو يحلم بشكسبير.

من ناحية أخرى، لسنا في حاجة حين ندرس الهوة العميقة الفاصلة بين الأغارقة الديونيسيين وأتباع ديونيس من البرابرة، إلى الاستعانة بالتخمين. ففي كل أركان الأرض قديماً، من روما حتى بابل - إذا أغفلنا العالم الراهن - يمكن أن نستعرض وجود الاحتفالات المهرجانية الديونيسية، التي كانت في أفضل الحالات مرتبطة بالمهرجانات الإغريقية، بنفس قدر الارتباط بين "الساتير" Satyr الذي أخذ اسمه وصفاته من المعزاة، وديونيس نفسه. هذه المهرجانات، على نطاق يكاد يكون عالمياً، كانت افتقاراً جذرياً للمبدأ الجنسي، وهو المبدأ الذي غمرت أمواجه كل القواعد المحترمة الناظمة لحياة الأسرة. ها هنا أفلتت من الأسر أكثر وحوش الطبيعة ضراوة، ومن ضمنها حتى ذلك المزيج المتمرد من الشهوة والقسوة الذي أعتبره شخصياً على الدوام "نقيع السحر".

على أي حال. ربما يبدو لبعض الوقت أن اليونانيين في مأمن تماماً، وأنهم محميون ضد إغراءات هذه المهرجانات التي عرفت طريقها إلى الإغريقيين بكل وسيلة وطريق عبر البحر والبر معاً: حيث شخصية أبولو انتصبت بكل ما فيها من كبرياء وهو يقدم رأس "غورغون" Gorgon* للديونيسي الغريب والمتوحش، وهي أخطر قوة كان عليه أن يكافح ضدها. لقد كان الفن الدوري هو الذي خلد موقف أبولو الرافض بمهابة.

هذه المقاومة أصبحت تزداد الأسئلة عنها، بل أصبحت مستحيلة مع بروز دوافع مماثلة من أعماق جذور الثقافة اليونانية القديمة. والحال، أصبح كل ما يستطيع الإله في دلفيا فعله أن ينزع السلاح المدمر من يد خصمه القوي عن طريق فرض مصالحة في الوقت المناسب ـ وهي أهم لحظة في تاريخ الدين لدى الإغريق. لقد أصبحنا نرى حيثما ننظر التحولات التي تطرأ بسبب هذه المصالحة. لقد كانت تلك مصالحة بين خصمين لدودين، حددت بوضوح الحدود التي بات عليهما احترامها من الآن فصاعداً، وتبادل الهدايا التكريمية في المناسبات المكررة، مع أن الفجوة الأصلية لم تندمل. لكن إذا نظرنا إلى كيفية بروز القوة الديونيسية في إطار شروط تلك المصالحة وعقدنا مقارنة مع "الساكايا" البابلية وردّ الإنسان إلى حالة النمر والقرد فسنتمكن

* وهي في الأسطورة اليونانية ثلاث فتيات / سثينو، يوريال، ميدوزا، شعورهن أفاع، وكان من ينظر إلى ميدوزا يتحجر، فقتلها بيرسيوس ـ المترجم.

من أن نفهم معنى تلك المهرجانات الجديدة حول افتداء العالم وأيام التكوين.

عند هذا الحد تم لأول مرة الاحتفال فنياً بالطبيعة، وحيث تحول انهيار "مبدأ الفردانية" إلى ظاهرة فنية. وبهذا فإن ذلك المزيج من الشهوة والقسوة الذي سميته "نقيع السحر" قد فقد زخمه الآن، ولا يمكن أن يستعاد إلا بالخلطة المميزة وتلك الثنائية من العواطف لدى المحتفلين الصاخبين من أتباع ديونيس، كما يُستعاد الدواء السم الزعاف، وتلك هي ظاهرة أن الألم يتم اختباره في صورة الفرح، وأن دموع الفرح تعتصر الصرخات من أعماق الصدور. وهكذا، نسمع في لحظات الفرح الغامر صرخات الرعب أو البكاء الموجع اشتياقاً إلى شيء ما فقدناه بلا رجعة. هذه الاحتفالات الإغريقية تكشف الستر عن سمة وجدانية موجودة في الطبيعة، وكأنما هي تبكي تحللها الذي ألمَّ بها وحولها إلى حالات فردية. تلك الأناشيد والحركات التي كان يؤديها المحتفلون القاصفون، بما يمتلكون من إلهام مضاعف، كانت أمراً غريباً وغير مسبوق في عالم الإغريقيين وعالم هومر. وكانت الموسيقى الديونيسية على وجه التحديد هي التي تطلق مشاعر الروع والرهبة.

من الواضح أن الموسيقى كانت تعرف بأنها فن أبولي، لكن ذلك بسبب إيقاعاتها المنتظمة المنبعثة كموجات صوتية تضرب الشاطئ، حيث طورت طاقتها الإبداعية لتمثل حالات أبولو.

وكانت الموسيقى الأبولية بناء من الفن "الدوري" تقدم في أشكال صوتية، لكن موحية كأصوات القيثارة. وكان ضرورياً الانتباه إلى أهمية ضمان استبعاد عنصر وحيد منها، اعتبر غريبا عنها، وهو العنصر الذي شكلت منه الموسيقى الديونيسية ـ ذلك الصوت القوي الغامر، ذلك الاندفاع الموحد للحن وعالم الهارمونيا الكامل الذي لا يضاهى. في الديثرامب الديونيسي يتم إيقاظ الطاقات الرمزية حتى تبلغ أقصى شدتها: حيث يجرب هنا التعبير بها عن شعور لم يمكن اختباره في الماضي. ـ تدمير نقاب "مايا"، الواحدية كمصدر من حيث الشكل، تقليداً للطبيعة ذاتها. لذلك كان يجب السعي إلى العثور على تعبير عن روح الطبيعة. وقد احتاج ذلك إلى عالم جديد من الرموز، كل رمزية الجسد، وليس رمزية الفم والعين والكلمة فقط، بل الحركة الإيقاعية لكل أطراف الجسد عبر الإشارة الكاملة للحركة الراقصة. وبذلك تجد كل العناصر الرمزية في الموسيقى ـ الإيقاع، الحركة الدينامية، الهارمونيا ـ فجأة التعبير القوي.

من أجل الحفاظ على هذا التحرر الكلي لمختلف العناصر الرمزية لا بد من أن يكون قد بلغ ذروة إلغاء الذات التي تسعى إلى التعبير الرمزي من خلال تلك العناصر: لهذا فإن العناصر المكرسة لموسيقى الديثرامب الديونيسية يمكن استنتاجها من خلال أتباع ديونيس! وقد كانت دهشة اليوناني الأبولي كبيرة حين شاهدوا هذه الموسيقى الديونيسية! كما أن دهشة هذا الأبولي كانت

ستتضاعف بسبب عنصر الرعب، الذي لم يكن غريباً عليه، بحيث أن وعيه الأبولي وحده هو الذي كان قد غيب عن بصره هذا العالم الديونيسي، كالحجاب الساتر.

(3)

لكي نفهم هذه العملية علينا تهديم كل هذا البناء المتطور للثقافة الأبولية لبنة لبنة، حتى نصل إلى أساساتها العميقة. عند ذلك حسب يمكننا أن نرى الأشكال الأولمبية للآلهة اليونانية وهي تقف على قمة هذا المبنى، حيث يتم تصوير أفعالها عبر بروزاتها اللامعة التي تزين طنفها. وإذا كان أبولو ذاته يقف مع هذه الآلهة، كقديس مثلها، دون تمييز عنها، فيجب ألا نسمح بأن يضللنا أحد. إن الدافع عينه الذي يتمثل بأبولو هو الذي خلق ذلك العالم الأولمبي بأكمله. وفي هذا المعنى يمكن أن ننظر إلى أبولو كأب لهذا العالم الأولمبي. فما الحاجة الماسة التي أنجبت ذلك المجتمع من الكائنات الأولمبية؟

إن كل من يقترب من هذه الكائنات وهو يحمل إيماناً غير إيمانها، ناشداً الأخلاق الرفيعة، بل القدسية، والعلاقة الروحية الشفافة والخير والرحمة، يجبر فوراً على الرحيل، مثبطاً وخائب الرجاء. هنا لا شيء يشير إلى الزهد والتصوف، ولا الروحانية أو

الواجب، بل كل شيء يعبر عن الثراء والوجود المنتصر، الذي ينطوي على التشيؤ، سواء كان خيراً أم شراً. وبهذا فإن المتفرج ربما يستثيره هذا العالم الخصيب، ويتساءل عن الشراب السحري الذي ربما تناوله هؤلاء المثلون لبعث الفرح في حياتهم والاستمتاع، بحيث أنهم حيثما نظروا يشاهدون هيلين التي "تطفو في عالم حسي جميل"، يمثل النموذج الأعلى لحياتهم، ترد بابتسامة على ابتساماتهم. لكن علينا أن ننادي على هذا المتفرج الذي أدار ظهره مبتعداً قائلين: ابق هنا، لا تبتعد، عليك أولاً أن تسمع ما تقوله الحكمة اليونانية عن هذه الحياة التي تبسط الآن أمامك بمثل هذه البهجة التي لا تفسير لها.

تقول الحكاية القديمة إن الملك "ميداس" بقي زمناً طويلاً يتربص بسيلينوس silenus الحكيم، رفيق ديونيس، دون أن يقبض عليه. وحين وقع سيلينوس في نهاية المطاف في يده سأله الملك: ما هو أفضل وألذ شيء للإنسان؟ وقف الرجل العبقري بلا حراك وبقي صامتاً، ومتوتراً، حتى أجبره الملك أخيراً على الكلام، فأطلق الحكيم ضحكة مدوية، وقال العبارات التالية: "يا أبناء السلالة البائسة الزائلة، أبناء المخاطر والصعاب، لماذا تكرهونني على قول ما قد يكون الأفضل لكم ألا تسمعوه؟ إن أفضل الأشياء طراً هو الشيء الذي لا حيلة لكم عليه: ألاّ تولد، ألاّ تكون. لكن ثاني أفضل الأشياء لكم هو أن تندثروا في أقرب الأوقات".

ما علاقة هذه الحكمة بعالم الآلهة الأولمبيين؟ إنها علاقة تشبه الرؤية النشوانة للشهيد المعذب بعذاباته.

هنا ينفتح أمامنا جبل أولمبيا السحري كاشفاً الستر عن جذوره. كان اليونانيون يدركون ويشعرون بالمخاوف والرعب في الحياة، حيث كان يتعين عليهم لمجرد الاستمرار بالعيش أن يحشروا حلم الولادة الرائع للأولمبيين بينهم وبين تلك المخاوف. إن الانعدام المخيف للثقة في القوى العملاقة للطبيعة، روح مويرا Moira المسيطرة بقوة على كل المعارف البشرية وجوارح الطير التي عذبت بروميثيوس صديق البشر، ثم المصير المأساوي لأوديب الحكيم، واللعنة التي حلت بسلالة الأتريديين، وإجبار أوريستوس على قتل أمة ـ وباختصار مجمل الفلسفة التي تجسدت في إله الغابات إلى جانب الأمثلة الميثولوجية التي تسببت بسقوط أتروريا Etroscam، كل هذه الأشياء، ردد اليونانيون أكثر من مرة أنهم قهروها أو غطوا عليها وأخفوا معالمها على الأقل، إلى جانب العالم الوسيط الفني لآلهة الأولمب التي كان اليونانيون مضطرين جداً لخلقها من أجل البقاء.

ويمكن لنا أن نتخيل أصل هذه الألهة على النحو التالي: الدافع الأبولي نحو الجمال أدى تدريجياً وعلى مراحل، إلى انبثاق النظام الأولمبي لآلهة الفرح من النمط الأصلي التيتاني (آلهة العمالقة) وانتشاره، كما تبرز الزهور من شجيرات الزعرور الشائكة. وإلا كيف يمكن بغير ذلك تفسير احتمال هذه السلالة

الرقيقة بما يحركها من دوافع وتطلعات فوارة، هذه الجماعة الإنسانية الجديرة بمواجهة الآلام التي تصور أنها تحيط بآلهتهم؟ إن هذا الدافع ذاته هو الذي يدعو إلى الإبداع الفني، وهو الدافع للتأليه والتكامل بالكون، والذي أوجد العالم الأولمبي كعالم أصبح بمثابة مرآة استخدمتها "الإرادة" الهيلينية لرؤية نفسها وهي تتكون.

لهذا توفر الآلهة مبرراً لحياة الإنسان والاستمرار بالعيش ـ وهو الشكل الوحيد المقنع لاعتقادهم بالعناية الإلهية درءاً للشر Theadicy. إن كون الحياة تحت بصر الآلهة مباشرة، كهذه الحالة التي نراها، هو ما اعتبره اليونانيون أرفع هدف يسعون لتحقيقه للبشرية وقد سبب التخلي عن هذا الهدف شعور الهومريين (اتباع هوميروس) بالحزن الحقيقي، خاصة حين كانوا يقتربون من هذه النهاية. هنا يمكن أن نعكس قول سيلينس الحكيم لوصفهم بالقول: (إن أسوا الأمور كلها بالنسبة لهم هو اقتراب الموت، أما الشيء التالي من حيث درجة السوء فهو الموت متى ما جاء). وإذا حدث أن جرى التعبير عن هذا التفجع ذات مرة فإنه يتكرر مرة بعد أخرى... ابتداء من أخيل الذي مات في ريعان شبابه، وهو الذي وقف يبكي هذا التغير السريع والتحول في السلالة الإنسانية، أعني انهيار عصر البطولة. ليس من دون جدوى أن يتطلع الأبطال الكبار جميعاً إلى البقاء ومواصلة الحياة، حتى وإن كانت حياة كدح وشقاء. إن "الإرادة"، خلال عصر أبولو،

تتطلع بكل طاقتها إلى البقاء، ويشعر إنسان هومر بهذا الشعور بشكل قوي، حتى أن بكاءه يتحول إلى أغنية مفعمة بالمديح .

لابد هنا من الإشارة إلى أن الانسجام الذي راود مخيلة الناس في الأزمنة الحديثة، أي الوحدة بين الإنسان والطبيعة مما وصفة شيللر بكلمة "عفوي" (14) لا يعبر مطلقاً عن حالة بسيطة وواضحة ولا سبيل لتفاديها، حالة علينا أن نراها بالضرورة عند بوابة محراب أي من الثقافات، وهي ترمز إلى جنة البشرية. إن العصر الوحيد الذي يمكنه إبراز هذا الرأي سيكون العصر الذي يشهد "إميلي" روسو كفنانة، وهو عصر ضلل نفسه حين اعتبر أنه وجد في هوميروس مجرد فنان، شبيه الفنانة إميلي، تربى في حضن الطبيعية.

في كل مرة نلتقي بالفنان العفوي يجب أن نعرف أننا نقف في مواجهة التأثير القوي للثقافة الأبولية، التي يجب دائماً أن تطيح بعالم العمالقة وتفتك بالوحوش، والتي يجب أن تخرج منتصرة، مجتازة المخاطر بفضل تأملاتها في العالم ومقدرتها على احتمال الألم الحاد، عن طريق الاحتماء بالأوهام الماتعة. لكن ما أقل الأمثلة التي يمكن فيها بلوغ هذه الحالة العفوية التي تكمل حالة الانغماس في الوهم الجميل! ولهذا السبب يعتبر هومر أروع وأسمى من حمل القلم، أجل هومر الذي يرتبك كفرد بالثقافة الأبولية الشعبية كما يرتبك الفنان الفرد الحالم بعناصر الحلم الجماعي للناس والطبيعية بصفة عامة.

ليس بالإمكان فهم "العفوية" لدى هومر إلا باعتبارها انتصاراً مؤزراً للوهم الأوبلي. وهذا أحد الأوهام التي تستخدمها الطبيعة كثيراً لتحقيق غاياتها. إن الهدف الحقيقي محجوب بستار من السراب. إننا نمد أيدينا للإمساك بشيء ما، لكن الطبيعة تخدعنا فتقدم بدلاً منه شيئاً آخر يخدم غاياتها. لقد كانت "الإرادة" بين اليونانيين في حالة تأمل عميق وتستعرض عالمها عبر العبقرية وعالم الفن. كانت تريد رؤية أن يلقى ما تبدعه النجاح والتهليل بجعله يعكس شعوراً بالعظمة، بالنظر إلى ذاته كمستوى أرفع، دون أن يبدو هذا التأمل مفروضاً عليه فرضاً أو كعقوبة ولوم. في هذه الدائرة الجمالية كانت تنعكس إبداعات الإرادة بما أنتجته من أفكار متمثلة في آلهة الأولمبي، وفي إطار هذا الانعكاس الجمالي اضطرمت المعركة بين "الإرادة" الهيلينية وموهبة العبقري، كتمثيل معادل للموهبة الفنية، للوصول إلى الألم وحكمة الألم، لكي يشمخ هومر، فنان العفوية شاهداً على نجاح هذه الإرادة.

(4)

والآن، من المحتمل أن يلقي مقياس الحلم بعض الضوء على مسألة الفنان العفوي. لنتصور الشخص الحالم: إنه، ودون أن يشكل مضايقة لهذا العالم، يصرخ بداخله في عالم مفعم بالحزن:

"هذا مجرد حلم، وسوف أبقى أحلم". فما الذي يجب أن نستنتجه من ذلك؟ إن ما يمكن استنتاجه هو أن حالماً كهذا تنتابه لحظة فرح داخلي عميق فيما هو يتأمل حلمه. ومن جهة أخرى، ولكي يكون الإنسان قادراً على الحلم مع كل هذا الفرح الداخلي، فإنه لا بد من أن تغيب عنه القدرة على رؤية الواقع المتفتح وتطفله المشؤوم. ونحن من جهتنا قد نفسر هذه الظواهر كلها لأنفسنا بهذه الطريقة، مسترشدين بأبولو، قارئ الأحلام.

وعلى الرغم من اليقين بأنه في جانبي حياتنا: حالتي اليقظة والحلم، فإن حالة اليقظة تكون بصفة مطلقة أكثر قبولاً لدينا وأكثر أهمية، ونراها أروع وأجدر بالحياة من حالة الحلم، وهذا أمر فعلي، لأن اليقظة هي الحالة التي نعيشها حقاً دون غيرها. ومع ذلك يبقى أن نلاحظ أنه بالنسبة للأساس التحتي الغامض لطبيعتنا البشرية التي تجعلنا ظاهرة لها، فإنني سأدعي التقدير العكسي لقيمة حياة الحلم، مهما بدا ذلك الأمر منطوياً على تناقض.

بقدر ما يزداد فهمي في الطبيعة لتلك الدوافع الفنية الكلية القدرة، وللتوق الشديد إلى الانعتاق، أي للخلاص عن طريق هذا الانعتاق، يتزايد في داخلي الإحساس بأنني مدفوع إلى الافترض الميتافيزيقي، إلى حد تغدو معه أن الطبيعة الأولية الموجودة فعلياً، والتي هي في حالة انقسام أبدي ومعاناة أبدية داخل حدودها، تغدو بحاجة إلى رؤية مفعمة بمشاعر الطرب، إلى المظهر المرح، إلى

الخلاص الدائم: إنه الخلاص الذي يغمرنا كلياً ويشكلنا، والذي نفهم مظهره باعتباره "لاكينونة حقيقية" ـ أي باعتباره تحولاً أبدياً في الزمان والمكان، أو بعبارة أخرى باعتباره واقعاً تجريبياً.

وإذا كنا الآن لا ندرس سؤال "الواقع" الذي يلفنا كبشر، إذا كنا لا نتفهم وجودنا التجريبي ووجود العالم بصفة عامة بأنه تمثيل متواصل الظهور "للوحدة الأولية" Primal Oneness، فإنه سوف يتعين علينا أن ننظر إلى الحلم كونه "مظهراً لمظهر آخر" (أو وهم لوهم آخر)(15)، وبالتالي كاسترضاء أرفع شأناً ومستمر للرغبة الأزلية في الظهور. وهذا ما يفسر سرّ نشدان الطبيعة في أعمق أعماقها ذلك الفرح الغامر عند الفنان العفوي والعمل الفني العفوي الذي هو بدوره ليس إلا "مظهراً لمظهر آخر". لقد جسّد رافائيل ـ في إحدى لوحاته الرمزية أحد الفنانين العفويين الخالدين ـ قضية التحول من مظهر لمظهر، وهي العملية البدائية للفنان العفوي Naïve وللثقافة الأبولونية. ففي لوحته بعنوان "التحول" يظهر هذا في النصف السفلي من اللوحة من خلال الطفل الممسوس، ومن خلال الحمالين اليائسين والحواريين المذهولين المذعورين، حيث تصور انعكاس الألم الأبدي والأولي، كأساس وحيد للعالم "إن المظهر" هنا مظهر مضاد للتناقض الأبدي الذي هو خالق الأشياء.

من هذا المظهر ينشأ عالم رؤيوي من المظاهر، عبق من العنبر لا يراه الذين يلتفعون بالمظهر الأول ـ السباحة الرائعة في النعمة الخالصة، تأمل صاف يشع من العيون المحملقة. ها نحن هنا قد

قدمنا، في أرفع رمزية فنية، صورة للعالم الأبولوي الجمالي وطبقاته الدنيا، لحكمة سيلينوس المخيفة. ونحن نفهم بصورة حدسية ضرورة اعتماد كل منهما على الآخر. إن أبولو يظهر مرة ثانية أمامنا باعتباره تأليهاً (apotheosis) للفردانية الأساسية التي يتم بها فقط استكمال الهدف من الوحدة الأولية، الذي يتكرر بلوغه بصورة أبدية: وهو تحقيق الخلاص من خلال شكل الظهور. إن أبولو يبين لنا، بإشارته العلوية، مدى ضرورة عالم الألم بكامله، العالم الذي بواسطته يمكن إجبار الإنسان على إدراك الرؤية المخلّصة، حيث يكون عندئذ مستغرقاً بالتفكير فيها وهو يجلس بهدوء في قاربه وسط الأمواج.

ونحن إذا أردنا النظر إلى ذلك التأليه لمبدأ الفردانية كأمر مفروض وقسري، فإننا سنجده يعرف قانوناً واحداً هو الفرد، أي تحديد المسافة بين حدود الفرد، وحدود القياس بالمفهوم الهيليني. إن أبولو كإله للأخلاق يلزم أتباعه باتباع مقياس ما، ويشترط لهذا التزام مبدأ معرفة الذات.

وهكذا فإلى جانب الحاجة إلى الجمال تنشأ الضرورات: "اعرف نفسك" و"لاشيء أكثر من هذا" nothing much. نستخلص من ذلك أن الكبرياء والمغالاة يعتبران الشيطانين اللدودين للعالم غير الأبولي، وبالتالي فإنهما ميزتان للعصر السابق لزمن أبولو وللعالم الأبولي المميز، وهو عصر العمالقة ـ العالم البربري. وبسبب هذا الحب الذي يبديه الناس لكل ما يشبه حب العمالقة، فقد كان

محتماً على بروميثيوس أن تمزق جسده مخالب النسور. وكان محتماً على أوديب بعد أن أظهر حكمة عظيمة بحله اللغز الذي طرحه عليه الوحش Sphynx أن يهوي محمولاً بدوامة الجريمة المذهلة. وهذا هو تفسير إله دلفي لماضي اليونانيين.

وبطريقة مماثلة تبدو الآثار التي تركها أتباع ديونيس "كآثار العمالقة" Titans و"البربرية" في عيون الإغريقي الأبولي، بينما لا يستطيع في الوقت عينه أن يخفي اعترافه أمام نفسه بأنه كان في داخله أيضاً على علاقة بهؤلاء العمالقة والأبطال المهزومين. وبالفعل فقد كان عليه أن يدرك ما هو أبعد من ذلك: أن وجوده بالكامل ـ على الرغم من جماله واعتداله ـ يقوم على أساس مكنون من الألم والمعرفة، وأن التيار الديونيسي قد كشفه من جديد. لكن لا! إن أبولو لا يمكنه العيش دون ديونيس! وهنا يصبح العملاق "التيتاني" و"البربري" في التحليل الأخير ضرورتين كضرورة الإنسان الأبولي.

دعونا الآن نتحول إلى هذا العالم المحدود فنياً والمبني على المظهر وفكرة الاعتدال. دعونا نتخيل كيف دخل هذا الصوت اللذيذ، صوت مهرجان ديونيس، إلى هذا العالم بنغمات أشد سحراً وأسراً. ولنتذكر أنه في هذه الألحان يصبح تطرف الطبيعة في حالات الفرح والأسى والمعرفة مسموعاً، بل يتحول إلى صراخ حاد. وأخيراً، لنتساءل عن المغزى الذي يبقى للفنان المنشد من

أتباع أبولو، عبر لحن قيثارته السرابي حينما تجري مقارنتها بهذه الأغنية الشعبية الشيطانية!

إن آلهات فنون "الوهم" (الميوزات) قد شحب لونها حيال فن قد نطق الحقيقة في نوبة خدره. لقد صرخت حكمة سيلنيوس بجماعة الأولمبيين المبتهجين: "الويل، الويل لكم"! ومن ثم استسلم الفرد إلى انحشاره وتقوقعه، وأغرق في لجة نسيان الذات الذي يوفره عالم ديونيس، ناسياً كل تعاليم المواعظ الأبولية. لقد تم الكشف عن الغلوّ كحقيقة. كتناقض، تحدثت النعمة المولودة من رحم الألم من أعماق الطبيعة. وهكذا، فإنه فكلما حقق الاتجاه الديونيس نجاحاً، كان هذا الانتشار يتم على حساب المذهب الأبولوني وتدميره.

ولكن المؤكد أيضاً أنه كلما أحرزت المجزرة الديونيسية الأولى نجاحاً في الصمود كانتا سلطة الإله دلفي وهيبته تظهران أشد صرامة وأكثر تهديداً من السابق. في الواقع، في وسعي القول إن الحالة الدورية Doric State والفن الدوري كانا يستخدمان فقط كقاعدة لتثبيت متواصل للحالة الأبولية. وليس ممكناً تفسير الاستمرار طويلاً لفن بعيد مترفع، يتمتع بكل هذا التزمت المتحدي، فن محاصر بقوة بمظاهر القوة والمتاريس، سوى من خلال المقاومة العنيدة للروح التيتانية البربرية لدى الجماعات الديونيسية.

حتى هذه اللحظة ما نزال نتوسع بالملاحظة التي انطلقنا من خلالها في بداية هذه المقالة، وهي كيفية قيام مساعدة متبادلة بين الديونيسية والأبولونية من خلال سلسلة من الولادات المتجددة المتلاحقة التي يدعم بعضها بعضاً حتى تمكنتا من السيطرة على روح اليونانيين، وكيف تمكن العالم الهومري Homer من النمو من "عصر البرونز" بفلسفته الشعبية الصارمة وحروبه العملاقة، في ظل ضغوط الدافع الأبولوني نحو الجمال. وكيف أن هذه الأبهة " العفوية قد غمرها من جديد طوفان العالم الديونيسي، وكيف وصلت الأبولوية في مواجهة هذه السلطة الصاعدة إلى مصاف الهيبة الصارمة للفن الدوريّ، ونهضت بمفهوم الدوريين عن العالم. فإذا كان التاريخ اليوناني القديم في الفن ينقسم إلى أربع حقبات عظمى، في إطار الحرب المستعرة بين هذين المبدأين الرئيسين المتناقضين، فنحن مضطرون إلى البحث عن "الهدف النهائي" لتلك التطورات الأخيرة وتلك التغيرات، خشية أن نصل إلى فهم مفاده أن بلوغ الحقبة الأخيرة، وهي حقبة الفن الدوري، كان ذروة الدوافع الفنية وغايتها. وهنا يظهر فن التراجيديا الرفيع والمشهور لدى الأتيكيين Attic tragedy وفن الديثرامب Dytheramb الدرامي، كهدف مشترك بين هذين الاتجاهين اللذين كان اندماجهما الغامض - بعد صراعات طاحنة وطويلة - قد اكتمل تماماً بفضل هذا الوليد الجديد: أنتيغون Antigone وكاساندرا.

(5)

نقترب الآن من الهدف الفعلي لبحثنا، في سعينا للوصول إلى معلومات حول عبقرية ديونيس ـ أبوللو وما أبدعته في عالم الفن، أو على الأقل للوصول إلى فهم محدد لاتحادهما الغامض. سنبحث في المقام الأول عن أول شاهد في اليونان على النواة الجديدة التي أدى إلى تطورها فيما بعد إلى نشوء فن التراجيديا والديثيرامب الدرامي. إن الأقدمين أنفسهم يقدمون إجابة تصويرية ذات مغزى في هذا المجال، حين يضعون تمثالي هومر Homer وأرخليوكس Archilochus، كأبوين وحاملين للشعر اليوناني، جنباً إلى جنب، في بلاد اليونان، تأكيداً على أن هذين الرجلين الندّين وحدهما جديران بالاهتمام والاحترام نظراً لأصالتهما المتساوية، ولأنهما مصدر ذلك الطوفان الناري الذي اكتسح كل التاريخ اليوناني اللاحق.

هومر، ذلك المعمر، والحالم الذي استهلك ذاته، النموذج الأصيل للفنان الأبولي العفوي، يبدو مندهشاً وهو ينظر إلى الرأس الرائع لآلهة الفن (الميوزات) المخلصة التي تتقلد الدروع الحربية، وهي تبعث بقوة في الحياة. ولم يستطع الجمالي الجديد أن يسهم بما هو أكثر من القول إن الفنان "الموضوعي" الأول يقف في

مواجهة الفنان "الذاتي" الأول. لكن هذا التفسير قلما يساعدنا، لأننا نعلم أن الفنان الذاتي فنان بائس، ونحن نطالب بالدرجة الأولى عبر تاريخ الفن كله، قهر الذاتي، بالتحرر من الذات وإسكات إرادة الفرد ورغباته. وبالفعل، من المستحيل علينا أن نتصور أن إنتاجاً فنياً صادقاً مهما كان شأنه صغيراً، يخلو من الجانب الموضوعي، من التأمل المستقل والخالص (16). لذلك ينبغي على علم الجمال لدينا المبادرة إلى حل مشكلة كيف يمكن النظر "للشاعر الغنائي" كفنان: هذا الفنان الذي تزعم كل تجارب التاريخ أنه لا ينفك يردد كلمة "أنا" ويغني لنا من خلال أهوائه ورغباته الشخصية. أرخيلوكس هو الذي يخيفنا، حين يصنف بعد هومر، بصرخاته الحاقدة والمحتقرة وبرغباته المخمورة. فهل كان هو أول فنان دُعي فناناً ذاتياً، وهو بالتالي غير فنان أساساً؟ لكن في هذه الحال: كيف يمكن تفسير التقدير الذي ناله كشاعر من الوحي في "دلفي"، موطن الفن الموضوعي عبر عدد من الخطب الرفيعة المقام؟

لقد ألقى شيللر ضوءاً على هذه العملية الشعرية بملاحظة سيكولوجية غير قابلة للتفسير عنده، لكنها صحيحة بصورة جلية. فهو يعترف بأنه قبل عملية الإبداع لم تكن لديه أو في أعماقه أية منظومة لصور مقرونة بعلاقة فكرية منظمة. غير أن حالته كانت في الأغلب حالة "مزاج موسيقي"، يقول: ("الإدراك عندي لا يحمل في البداية هدفاً واضحاً ومحدداً. إن ذلك يتشكل

لاحقاً. هناك حالة موسيقية في العقل، ومن ثم تأتي الفكرة الشعرية").

لو أضفنا إلى ذلك أهم ظاهرة طبيعية تميز الشعر القديم: أي صفة التوحيد، بالأحرى الهوية ـ التي اعتبروها صفة طبيعية تماماً ـ التي تربط بين الشاعر الغنائي والموسيقي، وهي التي يبدو حيالها شعرنا الغنائي الحديث أشبه بتمثال إله بلا رأس، يمكن لنا الاستناد إلى ميتافيزيقا الفن المذكور سابقاً، لتفسير مسألة الشعر الغنائي كما يلي: إن الشاعر الغنائي كفنان ديونيسي يقرن ذاته بالدرجة الأولى ببساطة مع الوحدة الأولية (الأزلية) primal unity بكل آلامها وتناقضاتها، وبالتالي فهو ينتج صورة هذه الوحدة الأزلية كموسيقى، بافتراض أن الموسيقى قد صنفت بدقة بأنها تكرار وقولبة للعالم. وتحت تأثير الإلهام ـ الحلم الأبولوني فإن هذه الموسيقى تظهر له مرة ثانية كصورة، كحلم رمزي. وهذا الانعكاس الأولي غير المحسوس للألم الأصلي كموسيقى، الخالي من الصور والمفاهيم والمستعاد عبر الوهم، يولد الآن انعكاساً ثانياً هو الرمز أو المثال الأعلى. لقد تخلى الفنان عن ذاتيته في أثناء هذه العملية الديونيسية: إن الصورة التي تظهر له الآن ذاته في مركز الكون هي مشهد حالم يجسد التناقض الأصلي والألم الأصلي، إلى جانب الفرح الأصلي للمظهر. ولهذا فان "الأنا" لدى الشاعر الغنائي تصرخ من أعماق كينونته: أما ذاتيته / "الأنا" بالمعنى الحديث لعلم الجمال فمحض تخييل. حين يعبر أرخيلوكس،

كأول شاعر غنائي في اليونان القديمة، أمام بنات "ليكامب" عن مشاعر الحب المجنون والاحتقار، فإن هواه ليس وحده الذي يرقص أمامنا بحماسة العرائس. فنحن نرى ديونيس وميناد س Maenads كما نرى أرخيلوكس المعربد في حالة نعاس، وهو على حد قول يوروبيدس في كتابه *"تمساء باخوس"* Bacchae، يغط في النوم في المراعي الجبلية تحت أشعة الشمس. والآن، ها هو أبولو يقترب منه ويهمزه بغصن من الغار. ولذلك، فالسحر الموسيقي الديونيسي للنائم يبدو وهو يطلق لمعات من الصور لتلك القصائد الغنائية التي سوف تسمى، حين تبلغ أبهى صورها، نصوصاً تراجيدية وأغاني الديثرامب الدرامية.

إن النحات نفسه، كقريبه الحميم الشاعر الملحمي. غارق في لجة التأمل الخالص في عالم الصور المحض. والموسيقي الديونيسي، دون صورة واحدة، لا يمثل شيئاً بحد ذاته سوى الألم الأبدي وصداه الأبدي أيضاً. إن العبقرية الغنائية تدرك أن هناك عالماً من الصور والرموز يصعد من هذه الحالة الصوفية الغامضة المعبرة عن الذات وعن الوحدة، وهي حالة تمثل عالماً مختلفاً تماماً من حيث لونه وسببيته (علته) ووتيرة إيقاعه عن عالم النحات أو الشاعر الملحمي. ففي حين يعيش الشاعر الملحمي في حالة من الفرح داخل عالم من هذه الصور، في داخلها فقط، دون أن يرهق نفسه بتأملها بشغف حتى في أبسط تفاصيلها، إذا به يرى حتى في صورة أخيل الغاضب مجرد وهم لا أكثر، ويستمتع بملامحه

الثائرة مع ما يستمتع به من أوهام ليلية، وبذلك يحتمي بهذه الأفكار الوهمية من التحول إلى واحد من هذه الشخصيات أو ينصهر فيها، ولا تكون صور الشاعر الغنائي غير صورة الشاعر ذاته، وليس أكثر من عمليات تجسيد (تشييء) لذاته، وهذا ما يفسر قدرته على أن يشير إلى نفسه، وكأنه المركز المحرك للكون مردداً: "أنا": ولكن هذه النفس ليست نفس الإنسان المتيقظ والمبتلى بالتجربة، بل هي النفس الوحيدة والموجودة فعلاً، هي النفس الخالدة الساكنة في أساس الكون، النفس التي من خلال ما تصوره لصاحبها تستطيع العبقرية الغنائية أن ترى ذاتها منفصلة بعيداً وبوضوح حتى أدنى نقطة في القاع.

لننتقلْ الآن إلى التعرف على كيفية رؤية هذا الشاعر، وسط تلك الصور، لذاته كإنسان غير مبدع، حيث يبدو "موضوعه"، أعني حين يكون ذلك الكم الكبير من الأهواء الشخصية والمؤثرات الضاغطة على الإرادة، موجهاً نحو هدف محدد يراه هو عالماً حقيقياً. إذا كان الشعر الغنائي الإبداعي وغير الإبداعي المتعلقين به يبدوان أمراً واحداً بالنسبة له، والمبدع الأول يستخدم الكلمة البسيطة "أنا" للإشارة إلى نفسه، فإن هذا الوهم لن يكون قادراً على أن يستهوينا من الآن فصاعداً، كما استهوى بالتأكيد الذين وصفوا الشاعر الغنائي بأنه شاعر ذاتي. والحقيقة أن **أرخيلوكس** الإنسان، الغارق في الهوى والحب والكراهية، ما هو إلا رؤية العبقري الذي لم يعد يمثل **أرخيلوكس** بل أصبح مبدعاً عالمياً،

والذي يعبر تعبيراً رمزياً عن معاناته الأزلية من خلال ذلك الإنسان الذي يدعى **أرخيلوكس**. في تلك الأثناء، ما كان يمكن لهذا الرجل صاحب النزوات والرغبات الذاتية الذي يسمى أرخيلوكس أن يكون شاعراً أبداً. لكن الشاعر الغنائي ليس به حاجة إلى أن يرى ظاهرة الرجل المسمى أرخيلوكس تبدو أمامه باعتبارها انعكاساً للوجود الأبدي. والتراجيديا تبين كم يمكن أن يكون بُعْدُ العالم الرؤيوي للشاعر الغنائي إحدى أكثر الظواهر مباشرة.

شوبنهاور الذي لم يحجب في داخله الصعوبة المتمثلة عنده في الشاعر الغنائي، حين يتعلق الأمر بتقدير الفن من الناحية الفلسفية، يعتقد أنه عثر على مخرج النجاة الذي لا أسمح لنفسي بأن أتبعه للخروج منه. لقد كان هو الشخص الوحيد في موسيقاه الميتافيزيقية العميقة الذي وهب سبيل الوصول إلى الحل. وما أتمناه أن أكون قد نجحت في التخلص من هذه الصعوبات ذاتها تبعاً لطريقته وقدره. على أي حال، حدد شوبنهاور الروح الواحدة للأغنية بالوصف التالي:

> ***الأغنية موضوع للرغبة، رغبة المغني ذاته، التي تملأ وعيه، وذلك باعتبارها أحياناً رغبة (حالة الفرح) حرة ومشبعة، لكن في أغلب الأحيان هي رغبة ملجومة ومكبلة بالعقبات (حالة الحزن)، ولكنها دائماً حالة انفعالية، هوى، وحالة استفزاز للعقل. إلى جانب هذا، وبالتزامن معه، فإن المغني حين يرى***

الطبيعة المحيطة به يدرك ذاته كموضوع لمعرفة خالصة وفاقدة للرغبة، يبدو هدوؤها الذي لا يتزعزع، هدوؤها المبارك الوادع في هذه اللحظة، مفارقاً في تباين مع قوة الإرادة التي تعاني دوماً من التضييق والحرمان. إن الشعور بهذا التباين، هذا الدور التبادلي، هو الذي يتم عملياً نقله والتعبير عنه عبر الأغنية كلها، وما يشكل الحالة الغنائية بصفة عامة. في هذا الجو نحصل على معرفة خالصة كما لو كانت تريد انتشالنا من الإرادة وضغوطها. وبالتالي، نتابعها لكن للحظات لا أكثر. ثم تأتي الإرادة، ذكريات نسترجعها من تطلعاتنا الخاصة، لتواصل إبعادنا من جديد عن التأمل الهادئ. لكن مرة بعد مرة تبرز عناصر البيئة الجميلة المحيطة بنا، التي من خلالها تبرز لنا المعرفة الخالصة المعدومة الإرادة، فتغرينا لكي تبعدنا من عالم الإرادة. لهذا فان رغباتنا (اهتمامنا بتطلعاتنا الشخصية) وكذلك إحساسنا الخالص أيضاً بالأجواء المحيطة التي تظهر لنا، يندمجان معاً اندماجاً رائعاً. وما يحدث هو أن الناس يسعون لاكتناه وتصور العلاقات القائمة بين الإرادة والإحساس. ويتم انتقال نكهة هذا المزاج الذاتي وذاك الشعور بالإرادة إلى البيئة المحسوسة، كما تقوم البيئة بنقل نكهتها إلى المزاج. هكذا، فالأغنية الأصيلة عبارة عن نسخة أو انطباع عن كل هذه الحالة العقلية المتزجة والمنقسمة.

(عن كتاب: "العالم كرغبة وتجسيد"، ج 1، ص 250)

من هو ذاك الذي لا يمكنه فهم الشعر الغنائي الذي تم تصويره، حسب هذا الرأي، كفن ناجز قلما حقق أغراضه، ومن ثم ليطرأ في ما يشبه الطفرة ـ أي شبه فن، جوهره الحقيقي كامن في الاندماج الخارق بين الإرادة والتأمل المحض، بين حالة ليست جمالية وحالة جمالية؟ نحن مصرون، بدل ذلك، على أن التعارض القائم بين الذاتي والموضوعي، الذي يستخدمه شوبنهاور كمعيار لتصنيف أنواع الفنون، هذا التعارض لا مكان له في علم الجمال، لأن الشخص، الفرد الذي يرغب في تنمية غاياته الأنانية، لا يمكن اعتباره أكثر من عدو مناوىء للفن، وليس كأصل الفن. لكن بقدر ما يمكن اعتبار الشخص فناناً، يكون قد تم تخليصه من رغبته الشخصية، وتحول إلى أداة لا يستخدمها إلا الشخص الموجود فعلياً بهدف الاحتفاء بعودته من خلال الوهم. لهذا السبب يكون أول ما يجب علينا توضيحه، سواء أضر بنا أو ساعدنا، هو أن كل الكوميديا الفنية لا تقدم من أجلنا، من أجل تحسين وضعنا وإصلاح أنفسنا، بقدر ما هي إحدى منتجاتنا في مجال الفن. لكن يمكن لنا أن نقول من جانبنا إننا نحن الصور والتجليات للمبدع الحقيقي لهذا الكون، وإن أرقى مقام نبلغه يقع في إطار معنى الأعمال الفنية ـ وذلك لأنه لا يمكن تبرير (17) خلود الوجود والعالم إلا باعتبارهما ظواهر جمالية ـ في حين أنّ إدراكنا لما نعنيه نحن يختلف بشدة عن إدراك ما يمثله تصوير فارس في عمل فني ضمن مشهد المعركة.

وبهذا تكون كل معرفتنا للفن وهماً في وهم، لأننا كأشخاص عارفين، لسنا متماثلين مع ذلك الكائن الذي يهيء نفسه، كمبدع وحيد ومشاهد وحيد لتلك الكوميديا، للفرح الخالد. فقط بقدر ما يندمج العبقري المبدع مع الفنان الأزلي الذي أبدع العالم في إطار الخلق الفني يستطيع أن يدرك شيئاً من الجوهر الخالد للفن. والسبب أنه في هذه الحال يكون متماثلاً بشكل دقيق مع صورة حكاية الجن حول المخلوق الذي يستطيع أن يبحث بعينيه فيما حوله كما ينظر إلى نفسه. في هذه الحال يكون هذا المبدع في الوقت نفسه هو الذات والموضوع، الشاعر والممثل والجمهور معاً.

(**6**)

بينت الأبحاث حول أرخيلوكس أنه هو الذي أدخل **الأغنية الشعبية** إلى عالم الأدب، وأنه لهذا السبب احتل هذه المكانة إلى جانب هوميروس في تصنيف المبدعين اليونانيين. لكن ترى، ما هي الأغنية الشعبية التي تميزت تماماً عن الملحمة الغنائية الشفهية؟ ما هي هذه الأغنية إذا لم تكن الأثر الأبدي perpetuum vestigium الناتج من الاندماج بين القصيدتين الأبولية والديونيسية؟ لقد كان انتشارها الواسع جداً بين الشعوب، وهو انتشار تعاظم من خلال أشكال جديدة ظهرت فيها، يشير إلى أن هذه الأغنية دليل

ناصع على عنفوان الدوافع الطبيعية الفنية الثنائية، التي أثرت في الأغنية الشعبية وخلدتها كما تم تخليد الاحتفالات المهرجانية التي كانت تنظمها المجتمعات من خلال الموسيقى. وبالفعل، لا بد من التأكيد على أنه من الجدير بالذكر عبر التاريخ أن أي حقبة تاريخية كانت غنية بالأغاني الشعبية كانت أيضاً تحظى بأقصى تشجيع مركز من التيارات الفنية الديونيسية التي يجب أن ننظر لها دوماً على أنها القاعدة الأساسية والبيئة الأولى لانطلاق الأغنية الشعبية.

بيد أن علينا قبل كل شيء أن نعتبر الأغنية الشعبية بمثابة صورة انعكست عن الموسيقى في كل العالم، باعتبار الموسيقى اللحن الأصلي الذي يسعى الآن لتأمين مظهر مواز له في إطار الحلم ويعبر عنه عبر الشعر. لهذا، فإن اللحن melody أساسي وعام في الوقت عينه، وهي ميزة تمكنه من أن يمثل صوراً متعددة في نصوص عديدة. كما أن اللحن هو الأهم أيضاً والأكثر إلحاحاً حتى الآن بالنسبة إلى التقييم العفوي للناس. اللحن خالق الشعر على الدوام، وهذا بالضبط ما تنقله لنا المقطوعة الشعرية: وهي ظاهرة أدهشتني واستمرت تدهشني إلى أن توصلت أخيراً إلى هذا التعريف. لو درسنا مجموعة من الأشعار الشعبية، مثل مجموعة "قرن الفتى السحري" des knaben wunderhorn (18) في ضوء هذه النظرية، فسوف نعثر على ما لا حصر له من الأمثلة على استمرار توليد الألحان التي تطلق لمعات من الصور الكاشفة

من خلال روعتها، وانتقالاتها المفاجئة، واندفاعاتها الرأسية، عن طاقة غريبة كلياً عن وهم الشعر الملحمي وتدفقه الهادئ. ومن وجهة نظر الشعر الملحمي، فإن هذا العالم غير المتماثل التضاريس وغير المميز للشعر الملحمي، يجب أن يكون مداناً: وهذا ما فعلته المستوي بكل تأكيد أيضاً "القصائد الملحمية الحماسية" rhapsodies المتجهمة في الاحتفالات الأبولية في زمن (طربندر).

نحن إذن في أشعار الأغنية الشعبية أمام لغة تناضل بكل طاقتها لمحاكاة الموسيقى. وبالتالي، نرى مع أرخيلوكس تفتح عالم شعري جديد مناقض تماماً في العمق لعالم هوميروس. وبذلك نكون قد تحدثنا عن العلاقة الموحية الممكنة بين الشعر والموسيقى، بين الكلمة والصوت: حيث الكلمة، الصورة، الفكرة، بعد أن أصبحت مشربة بطاقة الموسيقى، تسعى الآن لخلق تعبير يحاكي الموسيقى. في هذا الإطار يمكن أن نميز بين تيارين رئيسين في التاريخ اللغوي للمجتمع اليوناني، حيث كانت اللغة إما محاكاة لتاريخ الصور والظواهر أو محاكاة لعالم الموسيقى. لكي نفهم معنى هذا التعارض نحن في حاجة فقط إلى مراجعة الفوارق اللغوية في اللون، والتركيب النحوي والتعبيري لدى هومر وبندار. وعند ذلك يصبح واضحاً على الفور أن هذين الرجلين (هوميروس وبندار) لا بد أن يكون قد انطلق صوت الفلوت الأولمبي الذي يعزف عليه أولمبوس - حتى في زمن أرسطو، في خضم زمن الموسيقى المتطورة

جداً، تلك الموسيقى هي التي بعثت دون ريب حماسة ثملة، وحركت بقوتها الأصيلة كل الناس في ذلك العصر ودفعتهم إلى تقليدها بكل الوسائل الممكنة للتعبير.

إنني هنا أحاول أن أعيد إلى الذهن ظاهرة مألوفة في زماننا نحن، ظاهرة سائدة في عالمنا الجمالي. فكثيراً ما نسمع اليوم أشخاصاً من المتذوقين للموسيقى يدفعهم إعجابهم بإحدى سمفونيات بيتهوفن للحديث عن هذه السمفونية عبر الصور، حتى لو كانت أي مقارنة بين مختلف عوالم الصور المنبثقة من مقطوعة موسيقية دليلاً على أنها مختلفة بشكل مثير، أو أنها متباينة حتى فيما بينها. إن تحول هؤلاء الناس بعقولهم الضعيفة إلى مقارنات كهذه، وتجاهل الظاهرة التي تستحق التوضيح قبل سواها، يشكل جزءاً مهماً من هذه النظرة الجمالية. حقاً، حتى لو أن مؤلفاً موسيقياً جلس يناقش مقطوعة موسيقية من خلال الصور - إذا ما وصفها، على سبيل المثال، بأنها "رعوية"، أو قال عن حركة ما إنها "مشهد سائد" أو عن غيرها أنه "أصوات معربدة لمجموعة من الفلاحين" - فهذا لا يعدو كونه رموزاً وأفكاراً ولدتها الموسيقى، وهي لم تأت من محاكاة الأغراض الموسيقية. هذه أفكار لا قيمة مميزة لها كصور. علينا الآن أن ننقل هذه القضية (عملية بعث الموسيقى من خلال صور) إلى جيل جديد، جيل يتمتع بالإبداع اللغوي، قبل أن تكون لدينا أي فكرة عن كيفية حدوث المقطوعات الشعرية الغنائية strophic song الشعبية عند

اليونانيين القدامى، وكيف تأثرت المخيلة اللغوية بالمبدأ الجديد، مبدأ محاكاة الموسيقى.

إذا أمكن لنا رؤية الشعر الغنائي كانتشار لعملية محاكاة الموسيقى في صور وأفكار، فيمكن يمكن أن نسأل: "كيف ظهرت الموسيقى إذن على صفحة هذه الصور والأفكار؟". إن ذلك يبدو كالإرادة حسب مفهوم شوبنهاور لكلمة رغبة will باعتبارها نقيضاً للجمالي، كحالة تأملية خالصة معدومة الإرادة. هنا ينبغي لنا أن نفرق بقدر المستطاع بين مفاهيم الجوهر ومفاهيم المظهر: إن الموسيقى في جوهرها يستحيل أن تكون رغبة، لأنها بذلك تبتعد عن عالم الفن، ما دامت الإرادة تعني ما ليس جمالياً. ومع هذا فهي تتخذ مظهر الرغبة. ولكي تكون القصيدة الغنائية معبرة عن مظهرها بالصور، يحتاج الشاعر إلى كل دوافع الانفعال والوجد، من همس الشعور حتى صرخة الجنون. هذا الشاعر الغنائي مكره على التعبير عن الموسيقى بالإشارات الأبولية، إذ يرى إلى الطبيعة بكاملها، وإلى ذاته كجزء من الطبيعة، وكأنها رغبة أبدية، حنين أزلي، وتطلع بلا نهاية. لكنه بقدر ما يفسر الموسيقى من خلال صور، يبقى الشاعر ذاته غارقاً في لجة التأمل الأبولي، علماً أن كل ما يراه عبر الوسط الموسيقي قد يكون ممثلاً في حركة طارئة جارفة. بالتأكيد، لو انه رأى نفسه وسط هذه الأداة (الموسيقى) ذاتها، فسيرى صورة ذاته أيضاً في حالة حركة لا تهدأ، وتصبح رغباته، حنينه، تأوهاته، طربه، إشارة رامزة تنقل له الموسيقى.

إن هذه هي ظاهرة الشاعر الغنائي كمبدع أبولي حيث يتم تفسير الموسيقى من خلال صورة الإرادة، بينما يبقى الشاعر ذاته في منأى تام عن جشع الإرادة، بمثابة عين الشمس الصافية التي لا يمكن حجبها.

لقد اعتمدت في هذه المناقشة على منطق أن الشعر الغنائي الذي يقوم على أساس روح الموسيقى بقدر اعتمادها على الموسيقى ذاتها، في استقلاليتها المطلقة، ليس في حاجة إلى صور أو أفكار، لكن هذا الشعر يمكنه أن يتقبل الأفكار والصور. الشعر الغنائي لا يمكنه أن يأتي بجديد لم يتم التعبير عنه في السابق في هذا العالم، جديد يتمتع بصلاحية عالمية، وذلك داخل عالم الموسيقى الذي أجبر الشاعر الغنائي على استخدام لغة الصور. لهذا السبب بالذات لا يمكن نقل الرمزية العالمية للموسيقى بصفة حصرية عبر اللغة، كونها تعبر عن التناقض الأبدي والمعاناة الأبدية داخل هذه الواحدية الأبدية، وبالتالي فهي تمثل تمثيلاً رمزياً مجالاً يتجاوز كل الظواهر ويسبقها . وفي الطرف الآخر في هذه المقارنة، نجد أن الظواهر بأجمعها ليست سوى إشارات دالة. من هنا فإن اللغة التي تمثل أداة وإشارة إلى الظواهر لا يمكنها أن تكشف النقاب عن الجوهر الداخلي للموسيقى، لكنها تبقى دائماً، حين تحاول محاكاة الموسيقى، على اتصال سطحي معها، ولا يمكن لأي قدر من البلاغة الغنائية أن يقترب خطوة أخرى من الجوهر الحقيقي الموسيقى.

(7)

يجب علينا الآن أن نستدعي المبادئ الجمالية التي ناقشناها حتى الآن لتحديد موقعنا في هذه المتاهة، أعني مشكلة طريقة التحدث عن أصل التراجيديا الإغريقية. لا أعتقد أنني أكون مغالياً عندما أقول إن المشكلة المتعلقة في البحث عن هذا الأصل للتراجيديا غير مطروقة سابقاً بشكل جدي، لكن كم مرة لملم تقليد الكلاسيكية بمختلف بنياته المتنوعة بقايا أمتعته، ليعود رداؤه ويتمزق من جديد. التقليد الكلاسيكي يحدثنا بطريقة مجازية تماماً قائلاً: إن التراجيديا نهضت من أعطاف الكورس التراجيدي، وإنها كانت في الأصل مجرد جوقة ليس إلا. وهذا ما يتطلب منا الدخول في عمق هذا الكورس التراجيدي باعتباره الأساس الفعلي للدراما الأولى، بغض النظر عن الكليشيهات الجمالية العامة: إن الكورس كان المشاهد المثالي لها، أو إنه جسد الطبقة العامة populace في مقابل التوجه النبيل للدراما الصرفة. هذا التفسير الذي قد يراه نفر من السياسيين ـ الذين يشيرون إلى أن القانون الأخلاقي الثابت لديمقراطية أثينا المتمثل في الكورس الشعبي كان مصيباً دوماً في حكمه على التصرفات العاطفية الحميمية والمواقف المتطرفة التي تصدر عن الملوك ـ هو حقاً كذلك، كتجسيد لعبارة

قالها أرسطو من جملة ما قال: إنه لا يمكن أن يكون له (الكورس) تأثير في التكوين الأصلي للتراجيديا. الذي يستبعد في بداياته الدينية الصرفة الفكرة ذاتها للتعارض بين طبقة العامة وطبقة النبلاء، لأن هؤلاء يبتعدون في مواجهاتهم عن كل ما يمت بصلة للقضايا السياسية والاجتماعية. لكن بالعودة إلى الشكل الكلاسيكي للكورس حسبما صوره لنا أسخيلوس (الكاتب المسرحي) وسوفوكل، يجب أن يعتبر تجديفاً التحدث حول فكرة التطير (التوجس) من "التمثيل الدستوري للشعب" مع أن هناك آخرين لم يترددوا في القيام بانتهاكات كهذه. إن التمثيل الدستوري لم يكن معروفاً في الهيئات التمثيلية الكلاسيكية، ومن المأمول أن تكون التراجيديات الأولى خالية من أمثلة على هذا التطير.

ولعل الأهم من هذا التحليل السياسي لفكرة الكورس اليوناني ما قدمه الكاتب والمفكر أي. و. شليجل، (19) الذي أشار إلى أن علينا اعتبار الكورس، إلى حد ما، تجسيدا وتركيزاً لجمهور المتفرجين، أي لكونه "المتفرج المثالي". لدى مقارنة هذا الرأي مع الفكرة التقليدية تاريخياً التي تقول إن الترجيديا أساساً كانت عبارة عن كورس، يتكشف على حقيقته، باعتباره فجاً وغير علمي لكنه لامع، ومع هذا يبقى ذكاؤه مستمراً فقط من خلال شكله كتعبير مكثف، من خلال كونه التعبير المستظرف لدى الألمان لوصف كل ما يسمى "مثالياً"، كما يبقى موضع دهشتنا الآنية. أجل، سوف نندهش حين نقارن بين جمهور المسرح -

الجمهور الذي نعرفه حق المعرفة ـ وبين ذلك الكورس، ومن ثم نتساءل ما إذا كان ممكناً بحق أن نضفي من خلال هذا الجمهور صفة المثالية على أي شيء يشبه الكورس التراجيدي. نحن في دخيلتنا نرفض هذا الأمر، ونذهل حيال زعم شليجل، كما نذهل من الطبيعة المختلفة للجمهور الألماني.

لقد اعتدنا دوماً أن نؤمن بأن الجمهور الحقيقي، أياً كان هذا الجمهور، يجب أن يبقى دائماً مدركاً أنه يشاهد عملاً فنياً وليس واقعاً تجريبياً، بينما كان المطلوب من الكورس التراجيدي عند اليونانيين إعطاء الأشخاص المتواجدين على المسرح تمثيلاً لوجود حقيقي. لقد كان كورس الإقيانيدات (الأوقيانوسيات Oceanids) مؤمناً حقاً أنه كان يشاهد بروميثيوس العملاق، وأنه يرى أنه نفسه حقيقي وفي منزلة الآلهة. هل هذا يعتبر أرفع وأنقى نوعية من المشاهدين الذين يعتقدون، كما اعتقدت الإقيانيدات (حوريات البحر الميثولوجية)، أنهن يشاهدن بروميثيوس حاضرا أمامهن بلحمه ودمه؟ وهل يمكن اعتبار الأمر إشارة إلى المشاهد المثالي أن يتم الهجوم على الخشبة وتحرير الإله من بين يدي الذين يعذبونه؟ في السابق كنا نؤمن بالجمهور الجمالي، ورأينا المشاهد الفرد إنساناً حاذقاً وبالتالي قادراً على معرفة الفن الذي يراه هو فناً حقاً، يقدم بأسلوب جمالي. وها هو شليجل يطل علينا الآن ليقول لنا إن المتفرج المثالي يسمح لما يحدث على الخشبة أن يؤثر فيه، ليس بطريقة جمالية بل بطريقة تجريبية. عند ذلك أطلقنا

تنهيدة متحسرة قائلين "يا لهؤلاء اليونانيين! إنهم يقلبون جمالياتنا رأساً على عقب!". لكن حينما أدمنا ذلك أخذنا نردد مقولة شليجل المأثورة في كل مرة يذكر فيها الكورس أمامنا.

بيد أن الإرث المؤكد عينه الذي ذكرته سابقاً يدحض كلام شليجل في هذا المقام: إن الكورس بما يمثله، دون خشبة المسرح - أي الشكل الأولي للتراجيديا بهذا الفهم - والكورس الخاص بالمتفرجين المثاليين على غير انسجام. أي جنس فني سيكون ذلك الذي يتأسس على مفهوم المتفرج؟ وأي شكل حقيقي هو "المتفرج بهذا المنطق"؟ إن فكرة المشاهد دون مسرحية فكرة سخيفة. وكل ما أخشاه أنه قد لا يستمر تفسير ميلاد التراجيديا بعد اليوم من خلال الإشارة إلى احترام التوقد الأخلاقي للجماهير، أكثر مما هو للإشارة إلى فكرة المشاهد بلا مسرحية، وأنا شخصياً أرى أن هذه المشكلة عميقة جداً، حتى أنه يتعذر مناقشتها بمثل هذه التفسيرات السطحية.

لقد قدم شيللر تفسيراً أكثر عمقاً وقيمة لفكرة الكورس في مقدمة كتاب "عروس مسينا"، حيث يرى أن الكورس جدار متحرك تحيط التراجيديا نفسها به لكي تنعزل عن العالم الخارجي وتحافظ على أرضيتها المثالية وحريتها الشعرية.

إن شيللر يقدم هذا الرأي كسلاح رئيس يتسلح به للوقوف في وجه مفهوم النزعة الطبيعية الشائعة، للدفاع ضد نزعة الوهم التي تطلب عموماً من الشعر الدرامي. وفي حين أن شيللر يعتبر أن ضوء

النهار ذاته ضوء اصطناعي ليس أكثر، وأن المعمار ليس إلا مسألة ترميز، واللغة الموزونة لغة ترتقي إلى حد الكمال، إلا أن التضليل ما يزال مسيطراً فيها. بالنسبة إلى شيللر ليس كافياً أن نتسامح مع ما يمثل في الواقع روح الشعر، باعتباره ضرباً من الحرية الشعرية. وقد كان إدخال الكورس الخطوة الحاسمة باتجاه الإعلان صراحة وبأمانة عن شن الحرب على النزعة الطبيعية في الفن.

ويبدو لي أن هذا ضرب من التفسير الذي يستخدم عصرنا لمواجهته، انطلاقاً من اقتناعه بالتفوق، التعبير الدارج الطارد "المثالية الكاذبة". لكن من جهة ثانية، أخشى أن نكون قد وصلنا جراء مثلنتنا وتأليهنا للنزعتين الطبيعية والواقعية إلى الطرف المقابل من مثاليتنا - إلى حدود متاحف الشمع. وحتى هذه المتاحف أيضاً لا فن فيها، مثل بعض الروايات الشعبية المعروفة في عصرنا الحاضر: وكل ما أطلبه ألا أواجه المضايقات بسبب الزعم بأن "المثالية الكاذبة" عند شيللر وغوته قد تلاشت من هذا الفن.

يقيناً، كما ارتأى شيللر بحق، إن الأرض التي وطئتها أقدام كورس الساتير في اليونان، الكورس الذي كان أصل التراجيديا، تمتاز بكونها أرضاً "مثالية"، أرضاً أعلى مكانة من تلك التي تسلكها أقدام البشر العاديين. وقد بنى اليونانيون لهذا الكورس مقصلة عائمة "دولة طبيعية" مختلقة، وسيروا فوقها "كائنات طبيعية"، مفصّلة خصيصاً على مقاسها.

على هذا الأساس بالضبط قامت التراجيديا، ولهذا السبب تحديداً تم إعفاؤها منذ البداية من مهمة تصوير الواقع بشكل دقيق. ومع ذلك فهذا العالم ليس عالماً تم تصوره تصوراً عشوائياً، بحيث يلائم ملء الفراغ القائم بين الأرض والسماء. على الأغلب إنه عالم الحقيقة المتعادلة والمصداقية، كما كان جبل الأوليمب وساكنوه في نظر الهيلينيين. إن الساتير، ذلك الكورس الديونيسي، يحيا في عالم منح نعمة الوجود بمقتضى قوانين الميثولوجيا (الأسطورة) والطقوس الدينية. أما مسألة كون هذا الساتير قد انطلق منه، أو كونه كان لسان حال الحكمة الديونيسية للتراجيديا، فهذه في نظرنا ظاهرة مدهشة بهذا القدر أيضاً، لأن أصل التراجيديا بالذات يقع خارج إطار الكورس. ومن المحتمل أن نعثر على نقطة للانطلاق بتفكيرنا في القول إن الساتير، الكائن الطبيعي المبتكر، يتصل بالمجتمع الثقافي بنفس القدر الذي يربط الموسيقا الديونيسية بالحضارة. وفيما يخص فكرة ارتباط الموسيقى بالحضارة يقول رتشارد فاغنر إن الحضارة قد طمستها الموسيقا كما يطمس ضوء الشمس نور المصباح. وفي اعتقادي أن المثقف اليوناني كان يشعر بداخله بأنه مسحوق بهذه الطريقة ذاتها أمام الكورس الساتير، والنتيجة المباشرة للتراجيديا الديونيسية هي أن كلا من الدولة والمجتمع، وهما الفجوتان اللتان تفصلان بين الإنسان والإنسان، يمارسان دوراً مؤثراً في إبراز هيمنة الشعور بالاندماج الذي هو أصلا شعور طبيعي صرف. إن الشعور بالعزاء الميتافيزيقي

(الذي أود من خلاله أن أبين أن أي مسرحية حقيقية تتركه فينا) المتمثل في أنه مهما بلغت سطحية التبدلات التي يمكن أن تحصل، فإن الحياة في أساسها قوية لا يمكن تدميرها، كما أنها ممتعة، أقول إن هذا الشعور ألبس ثوباً صلباً، باعتبار أن كورس الساتير هو كورس أفراده كائنات طبيعية تعيش في ما وراء الحضارات كلها ولا يمكن أن تقتلع، وكذا سوف تستمر إلى ما لانهاية، بغض النظر عن تقادم الأجيال وسيرورة التاريخ.

لقد كان هذا الكورس مصدر عزاء لليونان الهيلينية، إذ كان مفكراً وشديد التأثر بسبب رقة مشاعره ومعاناته، ويتمتع بنظر حاد ثاقب ينفذ حتى مخارم الأشياء، وهو يتفكر في مآسي العالم والدمار اللاحق بتاريخ الحياة وقسوة الطبيعة. كما أنه مستعد للمغامرة بإظهار الحنين والإرادة الجامحة لرفض الإرادة على غرار "بوذا". وقد بقي سالماً: أنقذه الفن، ومن أجل الفن حافظت عليه الحياة لتحافظ على استمرارها.

إن النشوة الديونيسية، بإلغاء الحواجز والحدود في الكون، تشمل عملياً لكي تستمر، عنصراً سابتا (حالة من السلوان) يغرق بداخله كل التجربة الشخصية الماضية. وعن طريق هذا البرزخ من السلوان يحدث انفصال بين عوالم الأشياء اليومية (العاديات) وبين العالم الديونيسي. لكن عندما يثوب المرء من جديد إلى رشده ويدرك هذا الواقع اليومي، يصبح الأمر منفراً ومثيراً للاشمئزاز. وهذا يفضي إلى مزاج الزهد، إلى رفض الإرادة.

هذه الحالة هي القاسم المشترك بين الإنسان الديونيسي وبين هاملت: كلاهما وصل بنفاذ بصيرته حتى أعمق الأشياء، كلاهما استوعب الأمور جيداً، ونفراً من الإقدام والتنفيذ. المرء في هذه الحالة يدرك تمام الإدراك أن الفعل لا يغير شيئاً من حقيقة الأمور، ويرى أن من المضحك أو المخجل أن يفكر الآخرون بأنهم يتوقعون منه أن يغير في حقيقة الأمور، ويستعيد النظام إلى هذا العالم المليء بالفوضى.

إن الإدراك مقتلة للفعل، إذ إن الفعل يعتمد على ستار من الوهم ـ هذا ما نتعلمه من هاملت، ليس من التفسير المختزن لهاملت الذي يراه "جون الغارق في الحلم"، والذي لكثرة ما يفكر، لكثرة ما يرى من احتمالات، يحجم عن التنفيذ والفعل. لا، ليس التفكير! بل هو الفهم الصحيح، نفاذ البصيرة وإدراك معنى الحقيقة المرعبة، هو ما يرجح الكفة ويقتل الدوافع للتحرك والفعل، بالنسبة لهاملت وللديونيسي على السواء. والحال، لا شيء ينفع أياً منهما الآن، حتى الدعم لم يعد مجديا من الآن فصاعداً. هنا يتحول الحنين الآن عابراً سماء هذا العالم نحو الموت، متسامياً على الآلهة ذاتها. إن الوجود الذي طالما توهج إشعاعه في عيون الآلهة أو في ما يسمى فكرة "الماوراء" الأبدية أصبح الآن مرفوضاً. لقد أصبح كل ما يمكن أن يراه الإنسان الآن، بسبب إدراكه الحقيقة من نظرة واحدة، هو الهول والعبث الوجودي. لقد بات يفهم ما معني الرمز في قدر أوفيليا (في

مسرحية هاملت)، ويفهم حكمة سيلينوس Silenus، إله الغابات: لهذا فهو يطرده.

عند هذه اللحظة المتحدية التي تهدد الإرادة (المشيأة) يطل ذلك الساحر المنقذ للنفس، وجابر الخواطر ـ الفن. وحده الفن القادر على تحويل هذه الأفكار الكارهة الرافضة للرعب والعبث اللذين يملآن الوجود إلى أفكار متآلفة مع الحياة: وهذه الأفكار النبيلة هي **التسامي**: ترويض الرعب بواسطة الفن، والكوميديا: الانعتاق الفني من قرف العبثية. لقد كان كورس الساتير المنشد لأغاني الديثرامب حبل الخلاص في الفن اليوناني.

(8)

إن جوقة الساتير، مثلها مثل الراعي البسيط في أحدث مراحل عصرنا، هي نتاج الحنين إلى النمط البدئي والى الطبيعة. لكن السؤال هو كم استطاع اليونانيون أن يبقوا على هذا الإنسان، رجل المراعي؟ والى أي حد تلهى الإنسان الحديث بتغنجه وتخنثه بالصورة المسلية للراعي الحساس وهو يعزف على نايه؟ لقد كانت نظرة اليونانيين إلى الساتير على أنه ممثل للطبيعة البكر، الطبيعة التي لم تغزها المعرفة بعد، لأن دعائم الثقافة لم تكن قد تصلبت. ولهذا السبب لم يوحدوا بينه وبين القردة. بالعكس، كان الساتير

عندهم نموذجاً للإنسان، كان التعبير عن أرقى وأقوى مشاعر الإنسان، الكائن المرح الملهم بسبب قربه من آلهته، وهي صحبة عاطفية تبث الآلهة من خلالها ما تحس به من لواعج الألم، كبشائر بالحكمة الصادرة عن كبد الطبيعة، كتعبير عن أمومة الطبيعة الغامرة، التي كان اليونانيون معتادين على تبجيلها بروح من الدهشة.

إذن كان الساتير شيئاً ملائكياً ومتسامياً. وكان يجب أن يكون هكذا بصفة خاصة في نظر الديونيسي المتألم والكسير النظرة. وكان من المحتمل أن يتلقى الإهانة من الراعي اللابس حلة مبهرجة: عين الراعي وقعت على هذا الكائن القنوع المتسامي، الذي لا يتقنع بقناع ولا يعرف الاضطراب، ابن الطبيعة الرائعة بكل صفاتها. عندها امحى وهم الثقافة من الإنسان النموذج - إذ هنا بالضبط كشف الإنسان عن نفسه، كما وقف الساتير بلحيته يمجد الرب، إلهه. ووقف رجل الثقافة في حضرته مرتعداً في هيئة كاذبة مضحكة.

لقد كان شيللر محقاً في تقييمه لهذه الأصول الخاصة بفن المأساة: فالكورس كان حقاً جداراً يحول دون تداعي الواقع لأنه - أعني كورس الساتير - يصف العالم بتعابير أكثر صدقاً، أكثر أصالة، وأكثر كمالاً، مما يقول رجل الثقافة الذي يرى ذاته الحقيقة الوحيدة في العالم. إن عالم الشعر ليس خارج هذا العالم، إنه استحالة رائعة، إنتاج لعقل الإنسان الشاعر. هو يتمنى أن

يكون خلاف ذلك بالضبط، أن يكون التعبير غير المزين عن الحقيقة، ولهذا السبب يجب عليه أن ينبذ الحساسية الكاذبة المفترضة التي يتحلى بها رجل الثقافة. إن التباين بين هذه الحقيقة الأصيلة والطبيعية وكذب الثقافة المتنكرة بزي الحقيقة الوحيدة يشبه التباين بين الجوهر الخالد للأشياء، بين الشيء بذاته، وبين العالم بظواهره كلها. وكما أن التراجيديا تشير، بما تقدمه من عزاء ميتافيزيقي، إلى خلود حياة هذا الجوهر والى دمار الظواهر المستمر، فإن كورس الساتير، كرمز، يجسد تلك العلاقة البدئية بين الشيء بذاته وبين تجليات العالم. إن الراعي لدى الإنسان المعاصر لا يمثل شيئاً غير تزوير مقدار من الأوهام الثقافية التي يظن أنها الطبيعة. لقد أراد اليوناني الديونيسي أن تكون الحقيقة والطبيعة في قمة مجدها ـ وتخيل نفسه أنه قد تغير بسبب الساتير.

كان الجمع النشوان من المتحمسين المنذورين لديونيس يحتفلون تحت تأثير هذه الأمزجة والآراء التي كانت سلطتها قد تغيرت أمام ناظريهم، حتى ظنوا أنهم رأوا ذواتهم عباقرة عادت الطبيعة لتتجسد فيهم، كما في الساتير. ويعتبر التشكيل اللاحق للكورس التراجيدي المحاكاة الفنية لهذه الظاهرة الطبيعية التي تطلبت إحداث فصل بين الشاهدين الديونيسيين المخلصين الواقعين تحت سحره كإله. لكن يجب ألا ننسى أن الجمهور في التراجيديا الأتيكية قد اكتشف نفسه في كورس الأوركسترا، وأنه لا يوجد

تعارض أصولي بين الجمهور والكورس: ذلك أن كل شيء كان بكل بساطة جوقة كبيرة ونبيلة من الساتير الراقصين المغنين، أو من الذين كان أفراد الساتير يمثلونهم.

لقد كان الكورس "المشاهد" المثالي بقدر ما كان الناظر الوحيد، الناظر من العالم المتخيل، هو الواقف عل خشبة المسرح. وكما نعلم، كان جمهور المشاهدين حسب مفهومنا اليوم غير موجود لدى اليونانيين. ففي مسارح اليونانيين كان الأشخاص الجالسون في الشرفات، المبنية على قناطر مركزية بارزة، قادرين على مشاهدة كل المشهد الثقافي المحيط بهم، وأن يتخيلوا أنفسهم في إطار تأملهم العميق أنهم من أفراد الكورس. لهذا يجوز لنا أن ندعو الكورس في تلك البدايات من عهد التراجيديا الأصلي، بأنه حصيلة تأمل الإنسان الديونيسي في أفكاره الشخصية.

ويمكن أن نتصور هذه الظاهرة بشكل أكثر وضوحاً إذا أخذنا الممثل الذي يستطيع حسب موهبته أن يرى الدور الذي سيؤديه وكأنه يرفرف أمام ناظريه. إن كورس الساتير بالدرجة الأولى رؤية للجمهور الديونيسي، تماماً كما إن العالم الذي على المسرح يشكل من ناحيته كورس الساتير. وهذه الرؤية قوية جداً لدرجة أنها قادرة على تبهيت تلك النظرة وجعلها غير قادرة على الاستجابة لتأثير "الواقع"، تأثير رجال الثقافة الجالسين في مقاعدهم حول الخشبة. إن المسرح اليوناني يذكرنا بوادٍ منعزل في منطقة جبلية: فشكل الخشبة يبدو كتشكيلة من السحب المنورة التي يتفرج عليها

كهنة باخوس اليونانيون* حين ينحدرون أسراباً من الجبال، ويتبدى أمامهم ولهم المنظر الذي يوحي لهم أن صورة ديونيس تتوسطه.

هذه الظاهرة المستمدة من تصورنا المدرسي للأحداث الفنية الأولية، لهذه الظاهرة الجمالية الأزلية التي استدعتها الذاكرة كسبيل لتوضيح فكرة الكورس في التراجيديا، تكاد تبدو مقززة إلى حد ما. في الوقت عينه لا شيء يبدو أكثر وضوحاً من القول إن الشاعر لا يصبح شاعراً إلا حين يرى نفسه وسط أناس حقيقيين، يغدون ويروحون أمامه، ويمكنونه من رؤية ما يدور في دواخلهم العميقة. هناك نقطة ضعف خاصة تشدنا إلى النظر إلى الظاهرة الجمالية الأصلية بطريقة بالغة التعقيد والتجريد. بالنسبة للشاعر الحقيقي ليس التشبيه صورة بيانية، بل هو صورة تمثيلية تتراقص أمام عينيه بالفعل حيث تنبت الفكرة. إن الشخصية في نظر الشاعر وحدة كلية متكاملة جمعت بشق النفس من مجموعة من الصفات الفردية، بل هو شخص، إنسان يتحرك أمام عينيه، شخص يمكن التمييز بينه وبين الصورة المماثلة للفنان من خلال نشاطه الدائب وعمله.

لنتساءل الآن: كيف كان هومر قادراً على وصف الأحداث بصورة أكثر وضوحاً من غيره من الشعراء الآخرين؟ الجواب هو أن هومر يبدو أشد وضوحاً من الشعراء الآخرين. ونحن نتحدث بهذا

---

* وهم عادة في الأسطورة رمز للتنفير من ديونيس ـ المترجم.

الأسلوب المجرد لأن أغلبيتنا شعراء بائسون. إن الظاهرة الجمالية في أصولها ظاهرة بسيطة جداً: لو أن أحدهم لم يتح له إلا رؤية المسرحيات الحية بشكل متواصل. وكان محاطاً دوماً بمجموعات من الأشخاص، فهو سوف يغدو شاعراً. ولو شعر المرء بالإرادة في تحويل ذاته والتحدث من خلال أشخاص آخرين وألسنتهم، فهو سيصبح مسرحياً.

إن ما يثيره الجو الديونيسي من الإثارة قادر على أن ينقل لجمعٍ غفير من الناس الهبة الفنية المتمثلة في رؤية الشخص لنفسه محاطاً بمجموعة من الناس الذين يعلمون أنهم متحدون بقوة مع هذا الجو. هذه العملية هي الظاهرة المسرحية الأصلية في تاريخ الكورس التراجيدي: رؤية الذات تتحول وتعمل كما لو أن صاحبها قد انتقل إلى بدن آخر، تجسد في إنسان آخر. وهي العملية التي بدأت معها الدراما. وهي مسألة مختلفة عن صاحب الملحمة الحماسية rhapsodist الذي لا يتوحد مع صوره بل يرى، كالرسام، هذه الصور خارج ذاته بعينين مليئتين بالتأمل. وهذا هجر للفردانية باللجوء إلى الحلول في شخصية أخرى.

هذه الظاهرة تتكرر باستمرار كوباء: ثمة مجموعة من الناس يمكن التأثير فيهم بهذا السحر. لهذا السبب تختلف أغاني الديثرامب كثيراً عن كل الأشكال الأخرى من أغاني الكورس. أولاء العذراوات اللاتي يدخلن في وقار إلى معبد أبولو وفي أياديهن أغصان الغار، وينشدن أناشيد جماعية، يبقين كما هن ويحافظن

على أسمائهن كمواطنات: فالكورس المنشد للديثرامب جوقة من الأشخاص المتحولين (المسحورين) الذين تم تناسي ماضيهم المدني ووضعهم الاجتماعي إلى الأبد: أصبحوا أنصاراً منذورين لخدمة إلههم، بعيداً عن كل المصادفات العرضية. الأغاني الأخرى جميعاً عند اليونانيين، التي كان الكورس ينشدها، ما هي إلا تأكيد هائل للمغني الأبولي، في حين أن في أغاني الديثرامب تكون هناك مجموعة من المؤدين فاقدي الوعي، يقفون أمامنا ويعتبرون أنفسهم مسحورين.

السحر شرط مسبق لأي فن مسرحي. في إطار السحر يرى المعربد الديونيسي كواحد من أفراد الساتير، وبهذه الطريقة ذاتها ينظر الساتير ذاته إلى إلهه ديونيس: فمن خلال تحوله يحصل على رؤية جديدة خارج ذاته، يرى صورته الأبولية المكملة لحالته. وبهذه الرؤية الجديدة تكتمل بنية الدراما.

في ضوء هذه الرؤية ينبغي منا أن ننظر إلى التراجيديا اليونانية التي لا تكف أبداً عن تصدير ذاتها إلى عالم من الصور الأبولية، مثلها مثل الكورس الديونيسي. لهذا يمكن القول إن تلك الأقسام من الكورس، التي يتكرر حضورها طوال فترة العمل التراجيدي، هي الحاضنة لما ندعوه الحوار (الديالوج)، ويشمل كل عالم الخشبة، أي كل ما يشكل العمل الدرامي على وجه التحديد. وفي عدد من هذه الحالات التصديرية المتلاحقة كما ذكرنا، تتوهج هذه الحاضنة الأصلية للتراجيديا حاملة الرؤية الدرامية التي هي

بمجملها عبارة عن ظاهرة حلمية، وبالتالي فهي ذات طبيعة ملحمية. لكن من جهة ثانية، هذه العملية التي هي تجسيد للحالة الديونيسية ليست عملية استعادة أبولية عبر الوهم، بل هي بالأحرى تمثيل لعملية تشظية للفرد، ومن ثم إعادة توحيده مع الكائن الأصلي. وبذلك تكون الدراما نظاماً رمزياً أبولياً يمثل المعرفة الديونيسية والتأثيرات الديونيسية، وبالتالي فهي منفصلة عن الملحمة بهوة سحيقة.

توضح هذه القراءة بشكل تام دور الكورس في التراجيديا اليونانية، وهو دور رمزي يمثل الجمهور في الحالة الديونيسية. في أيامنا هذه أصبحنا معتادين في مسرحنا الحديث على دور وعمل الكورس، وبشكل خاص الكورس الأوبرالي، وبالتالي يصعب علينا أن نستوعب أن الكورس في التراجيديا اليونانية أقدم، أكثر إيغالاً في القدم، بل هو أهم حتى من "التمثيل" ذاته ـ كما علمنا التراث بصراحة ووضوح. ونظراً لأهمية الكورس وأصالته لا يمكننا أن نفهم سبب اختيار أفراده من الأنصار المخلصين المتواضعين تحديداً، حيث كانوا في أول الأمر من الساتير بأشكال ماعز فقط، بينما شكلت الأوركسترا أمام الخشبة لنا لغزاً محيراً على الدوام. لكننا الآن ندرك أن الخشبة والفعل كانا أصلاً وبصفة أساسية يفهمان على أنهما مجرد رؤية لا أكثر، وأن الشيء "الواقعي" الوحيد كان الكورس الذي يولد الرؤية من داخله، وينقلها إلى الجمهور بصورة رمزية تعبيرية بشكل أداء راقص وأغان وكلمات. وكان هذا

الكورس في رؤيته يشاهد الإله ربه ديونيس، ولهذا بقي دائماً كجوقة من المريدين المخلصين: فقد كان الكورس يرى كيف أن ربه ديونيس يتألم، وأنه يلقى التمجيد من الناس. وبالتالي فهو لا يمثل، لا يقوم بدور ما. ومن خلال هذا الموقف الكامل الإخلاص كلياً لإلهه يتجلى التعبير الأمثل الديونيسي للطبيعة، ولذلك فهو يتكلم، مثل الطبيعة، تحت تأثير السحر، تأثير الحكمة وعبارات الوحي. وإذ يتوحد ديونيس مع أتباعه في الألم، فهو صاحب حكمة أيضاً، وهو يتلقى الحقائق من صلب هذا العالم بالذات. وهذا هو أصل ذلك الكائن الرائع، الساتير الحكيم الملهم المثير للتقزز من حيث شكله الظاهر، والذي يمثل أيضاً "الإنسان البسيط" في مقابل الإله: صورة الطبيعة والدوافع الطبيعية الأشد عنفاً، الصورة التي ترمز إلى تلك الدوافع، والمبشر برسالة الطبيعة بما فيها من حكمة وفن ـ فهو في الوقت نفسه الموسيقي والشاعر والراقص وصاحب البصيرة النافذة حين تجتمع كلها لشخص واحد.

في البداية، في ضوء هذه الرؤية، واعتماداً على التراث، لم يكن ديونيس، البطل الحقيقي لخشبة المسرح ومركز الرؤية كلها، موجوداً فعلاً في المرحلة الأولى القديمة من ظهور التراجيديا، بل كان وجوده متخيلاً كبطل: وهذا يعني أن التراجيديا كانت في الأصل عبارة عن "كورس" فقط وليس "دراما". وفي مراحل لاحقة كانت هناك جهود للبرهنة على أن هذا الإله (ديونيس) حقيقي،

وليس مجرد تجسيد للرؤية الشكلية بإطارها المتخيل في الشكل المرئي للنظر. من هنا انطلقت الدراما بمفهومها الضيق. وقد أُنيطت بالكورس المنشد لأغاني الديثرامب مهمة تنشيط مزاجية الجمهور على الطريقة الديونيسسية، بحيث أنه عندما يظهر البطل التراجيدي على الخشبة، لا يرى الجمهور مثلاً الرجل المرتدي قناعه بشكل أخرق، بل يرى، وليكن، الشكل المتولد في داخله كرؤية، نتيجة انسحار رؤيته بتأثير. وإذا كنا نتذكر أدميتوس وهو يضيع في زحمة التفكير التخييلي، محاولاً أن يتذكر زوجته "ألسستيس" التي هجرها مؤخراً، وفيما هو غارق تماماً برؤيته لها ـ فجأة تظهر أمامه امرأة تشبه امرأته لكنها متنكرة، وإذا كان بمقدورنا أن نتصور كيف أنه ارتعد فجأة بسبب القلق، ونتذكر مقارناته المتهورة، وقناعته الغريزية ـ عند ذلك نحصل على نظير للشعور الذي انتاب الجمهور المشاهد، حيث أنه في ذروة الإثارة الديونيسية زُين له أنه يرى إلهه، مع كل تلك الآلام التي وصفناها سابقاً، يراه وهو يذرع خشبة المسرح. يقوم المشاهد مكرهاً بتفسير كل هذه الصورة للإله وهو يرتعد في داخله أمام هذا البطل المقنع ومن ثم يذوب حقيقته في وهم اللاحقيقة المرعبة. هذه الحالة هي حالة الحلم (الهذيان) الأبولي الذي يحتجب بداخله ضوء النهار بحجاب، ليولد أمامنا مكانه بشكل مستمر عالم جديد، أكثر وضوحاً، عالم يمكن فهمه والتأثر به أكثر من العالم الذي كان في السابق، مع أنه أكثر احتجاباً. وحسب هذا الفهم يمكن أن

نرى تبايناً شديداً بين الأساليب التراجيدية: وتصبح اللغة، واللون، والتعبئة وديناميكية الكلام فضاءات تعبيرية منفصلة تماماً في مجال الغناء الديونيسي الذي يؤديه الكورس، وأيضاً في عالم الحلم الأبولي للخشبة. إن الظاهرات الأبولية التي يتجسد من خلالها ديونيس لم تعد الآن "بحراً بلا نهاية، ولا لحمة متغيرة في النسيج، أو حياة متوقدة" كغناء الكورس. فهي ليست تلك القوى التي يشعر بها الملهمون المتعبدون لديونيس فقط، دون أن يكثفوها لتشكل صورة ما، صورة يرى من خلالها التصاقه بإلهه. الآن أصبح الوضوح والتماسك في الشعر الملحمي يخاطبه من فوق خشبة المسرح. الآن توقف ديونيس عن الكلام عبر طاقاته الشخصية، وأصبح يتحدث كبطل ملحمي، لغته تكاد تقترب من لغة هومر.

(9)

إن أي شيء يطفو على السطح في الجانب الأبولي من التراجيديا اليونانية، أي الحوار، يبدو بسيطاً وشفافاً وجميلاً. والحوار في هذا الصدد هو صورة اليوناني الهيليني، الذي تتكشف طبيعته من خلال الرقص، لأن أعظم مظاهر القوة يمكن أن يتبدى في الرقص، وإن خانته لدانة الجسد وروعة الحركة. لهذا نفاجأ بلغة أبطال سوفوكل بما تمتلكه من دقة ووضوح أبوليين، بحيث يخيل إلينا

فوراً أننا نستطيع أن نشاهد الجوهر الأعمق من كينونتهم، مأخوذين إلى حد ما بكون السبيل الذي يوصلنا إلى هذا الجوهر ليس بعيداً عنا. لكن إذا ما تركنا جانباً صفات البطل ـ الذي هو في الأصل مجرد صورة بصرية منثورة على شاشة معتمة، ظهور متكرر هنا وهناك ـ تطفو على السطح وتصبح مرئية، وإذا دخلنا بدلاً من ذلك إلى عالم الأسطورة المطروحة لنا عبر تلك التأملات، يمكننا عندئذ أن نشعر فجأة بشيء هو عكس الظاهرة البصرية التي اعتدناها. فلو قمنا بمحاولة مشتركة، محدقين في الشمس ففقدنا أبصارنا، نبقى مع ذلك نرى نقاطاً سوداء اللون أمام عيوننا، مما يمكن أن نسميه بؤر علاجية (معالجات) remedies. إن تجليات الصورة الضوئية للبطل السوفوكلي (في مسرح سوفوكل) ـ أي بكلمة: القناع الأبولي ـ ما هي إلا النتيجة الحتمية للنظر في الأعماق المخيفة للطبيعة: ويمكن القول إنها البقع / البؤر الضوئية التي تشفي أبصارنا من الأذى الذي ألحقه بها النور الباهر. في هذا الإطار فقط يمكن لنا أن نتخيل أننا نستوعب بدقة المفهوم الجدي والمهم "للفرح اليوناني" ـ وبكل تأكيد نحن نواجه في هذه الأيام، وبشكل مستمر، فهماً مغلوطاً لمفهوم الفرح اليوناني حيث يفسر كحالة من الرضا النابع من الشعور بالطمأنينة.

لقد صوّر سوفوكل أكثر شخصية يونانية شهدت معاناة في تاريخ المسرح: ذلك المنكود البائس أوديب، كرجل نبيل قُدر عليه أن يرتكب الخطيئة ويتعذب بها رغم كل حكمته، لكن

سوفوكل جعل بطله أوديب في نهاية الأمر يظهر، من خلال عذاباته الهائلة، قوة ساحرة وخيرة استطاعت أن تعيش فينا حتى بعد موته. لقد أراد الشاعر العبقري سوفوكل أن يقول لنا: إن الرجل النبيل لا يرتكب إثماً: ومن خلال أعماله يمكن تدمير كل القوانين، وكل النظام الطبيعي، بل وكل عالم القيم الأخلاقية. ومن خلال هذه الأعمال يمكن أن تستمد دائرة سحرية أرفع من النتائج، لتشكيل عالم جديد على أنقاض الدائل. بعد أن تم تدمير هذا العالم الدائل. هذا ما يريد أن يعلمنا إياه الشاعر، والذي هو أيضاً مفكر ديني: فهو كشاعر يريد أولاً أن يضعنا في مواجهة أحجية قانونية بالغة الروعة في تعقيدها، ليتقدم القاضي ويفكك في تؤدة ألغازها، عقدة بعد عقدة، حتى تقضي عليه. هكذا هي المتعة اليونانية / الهيلينية في مشروع الفكفكة الديالكتيكية لعقد المشكلة، لكي تقدم للقارئ شعوراً بالفرح المهيمن على العمل بكامله، وانتزاع الشوكة من كل المقدمات الرهيبة للقصة.

في مسرحية: "أوديب في كولون" نواجه مثل هذا الفرح، لكنه هنا فرح أرفع مقاماً، يحدث عبر عملية تحول في الهيئة لا حدود له. إن الرجل الطاعن في السن، المصاب بكل ما في الدنيا من عذاب، متروك ليواجه كل احتمالات الشقاء مما يتعرض له في بعض الدروب ليزيد في شقائه السلبي، هذا الرجل يواجه الآن فرحاً لادنيوياً يمنحه الله له، بما يشير إلى أن البطل قد قادته

سلبيته إلى العثور على فاعليته العليا، التي ستبقى خالدة بعد أن يموت هو، بينما لم يوصله كفاحه الواعي في حياته السابقة إلى أكثر من موقف سلبي متخاذل. وبهذا فإن العقدة القانونية في حكاية أوديب، والتي تعذر على البشر أن يفكوا رموزها، تأخذ تدريجياً بالحلحلة ـ ويغمرنا أعمق شعور إنساني بالفرح حين نرى ذلك النظير الإلهي الديالكتيكي.

إذا كان هذا التحليل منصفاً للشاعر سوموكل، فلا يزال لدينا ثمة ما نسأله حول ما إذا استطاع أن ينفذ إلى أعماق الأسطورة. وهنا أيضاً يصبح واضحاً أن كل رؤية الشاعر ليست سوى تلك الصورة البصرية التي تقدمها لنا الطبيعة بعد أن نصل إلى شفير الهاوية. إن أوديب قاتل أبيه، وزوج أمه، وهو الذي حل لغز العنقاء (السفنكس)! فما الذي يمكن أن نتعلمه من هذا الثالوث الخفي من الأعمال المقدرة؟ هناك اعتقاد شعبي قديم، كان شائعاً في بلاد فارس خاصة، يقول إن المجوسي الحكيم لا يولد إلا من الخطيئة. وهذا معناه المباشر في نظرنا بالنسبة إلى أوديب مفكك الألغاز والمتزوج أمه، أنه حتى يمكن لطاقة الفراسة وقوى السحر أن تزيل السحر من الحاضر والمستقبل، ذلك القانون الصارم لاكتساب الشخصية (ما يسمى عملية الفردنة) individuation والسحر الفعلي للطبيعة ذاتها، يجب أن تكون القضية المرتكبة جريمة مهولة بحق الطبيعة ـ سفاح الأقارب في هذه الحالة. وإلا كيف يمكن إجبار الطبيعة على أن تقدم أسرارها إذا لم تنتهك

بهذه الوحشية، بهذه المقاومة الخارقة والضارية؟ شخصياً، أنا أرى هذه الرؤية ماثلة بكل وضوح في الأفعال الثلاثة المشار إليها هنا والتي حددت مصير أوديب: هذا الرجل الذي حل لغز الطبيعة ـ لغز الطبيعة الثنائية للعنقاء ـ يجب أيضاً، كقاتل لأبيه، ومسافح لأمه، أن ينتهك النظام المقدس للطبيعة.

لا شك في أنه يبدو أن ما تريد الرواية الأسطورية أن تهمسه في آذاننا هو أن الحكمة، الحكمة الديونيسية خاصة، جريمة منكرة ضد الطبيعة، وأن كل ما يرمي بالطبيعة من خلال علمه المعرفي إلى الهاوية ليهلكها يجب أن يعاني نتيجة إتلافه الطبيعة. وبهذا "يُرمى صاحب الحكمة بسهم حكمته. إن الحكمة جريمة بحق الطبيعة". هذه العبارة المخيفة تقول إن الأسطورة تدعونا إليها. لكن الشاعر الهيليني يحقق اختراقاً كشعاع الشمس حين يلامس في الأسطورة "عمود ممنون" Memnon، الذي يبدأ بشكل مفاجئ يتردد في أشعار سوفوكل.

دعونا الآن نعقد مقارنة بين إيجابيات الموقف السلبي (المنسحب) وإيجابيات الموقف الإيجابي (الفاعل) التي تلقي ضوءاً على مسرحية "بروميثيوس" لأسخيلوس. إن ما كان يتوجب على أسخيلوس قوله كمفكر، وهو ما لامسه أسخيلوس ملامسة فقط كشاعر بصورة رمزية، هو ما عبر عنه الكاتب غوته في شبابه بلسان بروميثيوس الجريء:

أنا أجلس هنا ، وأصنع الرجال

في مخيلتي

سلالة منهم تشبهني

لكي يتعذبوا ، لكي يبكوا ،

ليستمتعوا ويعيشوا سعداء ،

ولكي يتجاهلوكم،

كما أتجاهلكم أنا .

حيث يرتفع الإنسان ليبلغ قوة العمالقة Titans يناضل من أجل ثقافته وينتزع استقلاليته من الأقوياء، لأن حكمته الشخصية تجعله يسيطر على وجودهم، ويضع حداً لتجاوزاتهم. لكن أروع ما في قصيدة بروميثيوس التي تشكل، بفضل فكرتها المتطرفة ترنيمة حقيقية للمعصية ، هو نزوعها الجارف على النمط "الأسخيلي" (نسبة لأسخيلوس) نحو العدالة : من جهة أولى تلك الآلام التي لا حدود لها ، والتي يعاني منها "الفرد" الجريء والشدة الإلهية ، ومن جهة ثانية الصدع بظهور غسق الآلهة. إن سلطة عوالم الألم التي تفرض المساومة ، الوحدة الميتافيزيقية ، تعيد إلى الذهن بإصرار كبير فكرة النواة الجوهرية كما تذكر بفكرة أسخيلوس عن العالم، التي ترى "مويرا" Moira تجلس على العرش لتكون عدالة أبدية تسود عالم السماء والأرض.

حيال هذه الجرأة المذهلة التي يحيط بها أسخيلوس العالم الأولمبي تبعاً لمقياسه للعدالة، يجب ألا يغيب عن بالنا أن اليوناني المتعمق كان لديه أرضية ثابتة المستوى من التفكير الميتافيزيقي في أفكاره الغامضة، كما كان قادراً على أن يطلق كل مشاعر الشكوكية نحو آلهته الأولمبيين. لقد كان الفنان اليوناني خاصة يخامره شعور بأن هناك اعتماداً متبادلاً بينه وبين هذه الآلهة - وهو شعور يرمز إليه بروميثيوس عند أسخيلوس. لقد وجد الفنان العملاق في داخله إيماناً بالتحدي، بأنه منح القدرة على أن يصنع الإنسان، وأن يدمر على الأقل آلهة أولمبيا بحكمته المتفوقة، تلك الحكمة التي كان من الطبيعي أن يكفر عنها بالعذاب الأبدي. إن "القدرة" المباركة للعبقرية الكبيرة، التي لم يكن حتى العذاب الأبدي كافياً للتكفير عنها، هذه الكبرياء العاتية للفنان، هي الجوهر الأكيد للشعر الأسخيلي، في حين يترنم سوفوكل في مسرحيته حول أوديب بأغنية تقديمية متغنياً بالقديس.

لكن حتى تفسير أسخيلوس للأسطورة لا يصل بين أعماق ما فيها من مخاوف مرعبة: رغبة الفنان في التطور، فرحه بالإبداع الفني في تحديه كل المصائب، ما هي إلا مجرد صورة مشرقة للغيوم والسماء المنعكسة على صفحة سوداء لبركة الأحزان. إن قصة بروميثيوس ملك محلي أصلي لكل الشعوب الآرية، وهي حجة إثبات تشهد على مواهبهم العبقرية وإبداعهم للتراجيديا. وبالفعل، ربما كانت هذه الأسطورة أيضاً تمتلك الخصائص ذاتها

تحديداً التي تمتلكها الأفكار الآرية كما هي أسطورة السقوط بالنسبة للسامية، وربما تكون الأسطورتان أختين قريبتين.

غير أن مقدمة أسطورة بروميثيوس تمثل القيمة الأعلى التي يضعها الإنسان الأول على النار احترازا لقيام أي ثقافة: لكن فكرة أن الإنسان يملك زمام التحكم الكامل بالنار، وأنه لا يتلقاها من السماء، في صورة مقذوف ملتهب من البرق أو كشعاع مسخن، هذه الفكرة قد خطرت للمفكرين من البشر الأوائل كحالة انتهاك للمقدس، كسرقة للطبيعة المقدسة.

وبهذا خلقت أولى المشكلات الفلسفية تناقضاً موجعاً ولا حل له بين الآلهة والبشر، وجعلته حجر محك مرمي على بوابات الثقافات. وقد كان أفضل وأرقى ما حققته الإنسانية من النعم هو ما حصلته من خلال هذا الانتهاك للمقدس، وعلى الإنسان الآن أن يتحمل النتائج ـ هذا المد العاتي من العذاب والآلام التي تعاقب بها الآلهة التي ألحق بها الأذى أصحاب الطموحات النبيلة من البشر. وهذه حجة قوية تدافع بها الآلهة عن المقدس، وهي فكرة تتعارض مع الأسطورة السامية حول فكرة السقوط، التي تعتبر أن كل الصفات الأنثوية، كالفضول، والتدليس، ورقة الشعور، والشبقية، مصدر الشرور.

إن ما يميز الأسطورة الآرية عن الفكرة السامية، فكرة الخطيئة الفاعلة active sin، كونها فضيلة حقيقية لبروميثيوس: وهذا مفيد في تقديم الخلفية الأخلاقية للتراجيديا المتشائمة ولتبرير الشر

عند البشر أيضاً، وبالتالي تبرير خطيئة الإنسان وما تجره من آلام. وفي إطار هذه الفوضى المشكلة من عوالم مختلفة يشعر الإنسان بفرديته ويتعذب بها. وإذ يسعى الرجل البطل لبلوغ العالمية، محاولاً أن يفلت من قبضة سحر الفردية المفروضة عليه، لكي يصبح الكائن الوحيد في هذا العالم، يواجه التناقض الأزلي المخبوء ـ ارتكاب معصية انتهاك المقدس، فيرمى بالعذاب. من هنا يفهم أن الآريين رأوا أن فعل انتهاك المقدس يمثله الرجل، بينما اعتبر الساميون الخطيئة ممثلة في امرأة، ذلك لأن الانتهاك الأزلي الأول من فعل الرجل، في حين أن الخطيئة من فعل المرأة. وكما جاء على لسان الكورس حيث أنشدوا:

ذلك عين ما نود قوله

مشوار المرأة يمتد لألف خطوة

لكن مهما كانت سرعة وصولها

فإن الرجل يقطع هذه المسافة بخطوة واحدة.(20)

عندما نفهم الجوهر الأساسي لأسطورة بروميثيوس ـ حتمية انتهاك المقدس الذي يواجه الإنسان التيتاني المناضل ـ يجب أن ندرك مباشرة أيضاً السمات غير الأبولية لهذه الفكرة المتشائمة. ذلك ان أبولو يسعى إلى استرضاء الأفراد عن طريق رسم حدود بينهم، ودعوتهم تكراراً للتيقظ، لأن أكثر القوانين العامة قدسية من أجل معرفة الذات والوسطية رهن إشارته. لكن مخافة أن

تجمد النزعة الأبولية كل الأشكال في إطار الصرامة والبرودة المصريتين، وان تسكت معرفة مؤشر البوصلة الفردية حركة المياه في البحيرة، فإن موجات الطوفان الديونيسي كانت بين حين وآخر تدمر كل دوائر هذه الأمواج الصغيرة التي سعت "الإرادة" الوحيدة الجانب بالمفهوم الأبولي أن تستغلها للقبض على النزعة الهيلينية.

في هذه الحالات كان المد المفاجيء للأمواج الديونيسية يحمل على ظهر المويجات الفردية الصغيرة المتشبثة بذيولها، مثلما فعل العملاق أطلس، شقيق بروميثيوس بالمويجات التي لحقت به. ومن هذا الدافع التيتاني (العملاقي) ليصبح بطلاً يمثل كل الأفراد، حاملاً الجميع على منكبيه العريضين أعلى فأعلى، كانت تقوم علاقة توحد بين البروميثيين والديونيسيين. في إطار هذه العلاقة يشكل بروميثيوس بالنسبة إلى أسخيلوس قناعاً ديونيسياً، في حين أنه في إطار الحنين إلى العدالة كما ذكرنا أعلاه يكشف أسخيلوس عن هبوطه الأبوي من عالم أبولو، إله الفردانية وإله الحدود العادلة، إله التفاهم. وقد أصبح هنا ممكنا أن يتم وصف الطبيعة ذات الوجهين لبروميثيوس الأسخيلي، الوجه الأبولي والوجه البروميثي، بهذه الصيغة النظرية التالية: "إن كل ما هو موجود يكون عادلاً وغير عادل، وهو مبرر في الحالتين".

إذا كان هذا هو عالمك! فيا له من عالم! (21)

(10)

لقد بات تقليداً معروفاً أن التراجيديا اليونانية في صورتها الأولى كانت معنية بمعالجة عذابات ديونيس، وأن ديونيس كان البطل الدرامي الوحيد. لكن يمكن القول بنفس هذه اليقينية إنه حتى زمان يوروبيدس بقي ديوينيس البطل التراجيدي، وإن جميع الشخصيات المشهورة في المسرح اليوناني ـ بروميثيوس، أوديب وغيرهما ـ كانت عبارة عن أقنعة تحجب خلفها البطل الحقيقي: ديونيس. هناك فكرة تقول إن الألوهية التي كانت محتجبة خلف كل هذه الأقنعة هي السبب الأساسي وراء "المثالية" النموذجية لهذه الشخصيات المشهورة التي كثيراً ما أثارت الدهشة.

لست أدري من الذي قال إن الناس، كأفراد، كلهم كوميديون، وبالتالي هم غير تراجيديين. ويمكن من هذا أن نستنتج أن اليونانيين كانوا عملياً غير قادرين على تحمل وجود أفراد في المسرح التراجيدي. وهم يبدون حقاً أنهم كانوا يشعرون بذلك، تماماً كما يحدث أن يكون التقييم الأفلاطوني للتمييز بين "الفكرة" وبين "الصنم" كامناً في عمق الروح الهيلينية. لكن إذا استخدمنا المصطلح الأفلاطوني، فيمكن أن نتحدث عن شخصيات تراجيدية في المسرح الهيليني بالطريقة التالية: ان الديونيسي الحقيقي

الواحد يظهر في شخصيات عديدة، في قناع المحارب البطل، وربما نستطيع القول إن المحارب العالق في شبكة الإرادة الشخصية.

في المسرح اليوناني، حين كان الإله ينطلق بالكلام ويؤدي أدواراً فهو يشبه الفرد الخاطئ والمناضل: وتعود فكرة ظهوره بهذه الدقة وهذا الوضوح لتأثير أبوللو، مفسر الأحلام، الذي يظهر للكورس جانبه الديونيسي من خلال هذا المظهر الرمزي. وعلى أي حال، فإن هذا البطل هو ديونيس المعذب صاحب الأسرار، ديونيس الإله الذي يعاني هو نفسه عذابات فردية، والذي تحكي الأساطير أن العمالقة مزقوه، وأنه، في هذه الحال، أصبح مقدساً مثل "زاغروس". إن ذلك يشير إلى أن عملية التمزيق، العذاب الديونيسي، تصل إلى حد التحول إلى هواء، ماء، أرض، نار، وإن علينا أن نعتبر شرط الفردنة (الشخصنة) كمصدر وأصل لكل أنواع العذاب، وبالتالي كأمر يمكن استيعابه.

من ضحكة ديونيس ولدت آلهة أولمبيا، ومن دموعه ولدت البشرية. ومن حالة وجوده كإله ممزق استمد ديونيس طبيعته الثنائية: قسوة ووحشية الشيطان (عبقر) ورقة واعتدال الحاكم. لكن أمل الشعر الملحمي epopts كان يكمن في ميلاد ديونيس ثانية، وهو ميلاد يمكن أن نفسره الآن كنهاية لعملية الفردنة: فصداح ترنيمة الفرح لهذا الشعر كان احتفاء بالعودة الثالثة لديونيس. وهذا الأمل وحده ألقى بارقة أمل على وجه العالم،

الذي تمزق متفرقاً إلى أفراد، يرمز إليهم في الأسطورة بديميتر Demeter الغارق في حزن أبدي، والذي يفرح مرة أخرى حين يقولون له إنه يمكن أن يولد ديونيس مرة أخرى. في هذه الأفكار حصرنا كل مكونات الموقف العميق والمتشائم عن العالم، والمبدأ الغامض للتراجيديا: الفهم الأساسي لوحدة الأشياء، الانقسامات الفردية التي ينظر إليها كمصدر رئيس للشر، ثم الفن كأمل مفرح يمكن أن تدمره الفردية باعتبارها إحساساً داخلياً لنزعة الواحدية الدفينة.

كنا سابقاً قد أشرنا إلى أن الملحمة الهومرية هي الشعر في الثقافة الأولمبية، إنها أغنية هذه الثقافة التي تطلق احتفالا بالنصر على المخاوف من الحرب ضد العمالقة. والآن، تحت تأثير بالغ من الشعر التراجيدي، تولد الأساطير الهومرية من جديد، ولكن بشكل مختلف. وفي هذا العرض للعمل بمبدأ التناسخ يبدو أن الثقافة الأولمبية قد هزمت على يد رؤية عالمية أعمق. لقد كان بروميثيوس، ذلك العملاق المتحدي، قد أخبر معذبيه أن تفوقه كان في أخطر موقف لو أنه أجل لفترة أطول انضمامه لهذه القوى. وحين نرى إلى زيوس صوره أسخيلوس نراه مرتعباً خائفاً من نهاية ما، ويختلق إقامة تحالف مع العمالقة. وبهذا يتم استعادة العصر الأسبق للعمالقة من عالم الجحيم (تارتاروس) إلى نقطة الضوء، لكن بعد فوات الآوان.

على أن فلسفة الطبيعة المتوحشة والمجردة ترى عالم الميثولوجيا الهومرية يرقص فرحاً في الجوار، بينما ترمقه الميثولوجيا بجرأة الحقيقة واستقامتها: تبدأ الأسطورة تمتقع وترتعد من نظرة هذه الإلهة، إلى أن تجبرها قبضة الفنان الديونيسي على عبادة هذه الإلهة الوافدة. تتولى الحقيقة الديونيسية زمام الأمر في كل عالم الميثولوجيا كتعبير رمزي عن نظراتها هي، مانحة هذه الميثولوجيا القدرة على التحدث جزئياً من خلال التراجيديا وجزئياً من خلال الطقوس الغامضة للأسرار الدرامية، لكن كل شيء يبقى دوماً في قبضة الميثولوجيا القديمة. ترى، ما هي تلك القوة التي أطلقت بروميثيوس من قبضة النسور، جاعلة من الميثولوجيا أداة للحكمة الديونيسية؟ تلك كانت قوة موسيقى هرقل الجبار - التي تجلت وهيمنت في عالم التراجيديا، والتي كانت قادرة على تفسير الميثولوجيا بلغة جديدة في غاية الجمال. هنا تكمن، كما قلنا، قوة الموسيقى العظيمة. فلقد كان من نصيب كل الأساطير أن تزحف تدريجياً إلى حدود الواقعية التاريخية المفترضة، وأن تعامل في مرحلة لاحقة كواقعة تاريخية فريدة ذات تطلع نحو الحقيقة التاريخية.

وكان اليونانيون قد أوشكوا بحصافتهم ومزاجيتهم على الاقتراب من إعادة صياغة كل حلمهم الميثولوجي اليافع كتاريخ ذرائعي صاعد. كان هذا سبيل النزوع الديني إلى الموت: حيث يتم تنظيم المقدمات الميثولوجية لدين من الأديان، تحت سمع وبصر

الدوغمائية الأورثوذكسية (الاستقامة) الجافة، في جملة ثابتة من الأحداث التاريخية. يبدأ الإنسان دفاعه بشكل عصبي عن صحة الميثولوجيا، وفي الوقت نفسه يقاوم استمرار وجودها وتطورها. وبذلك يموت الإحساس بالميثولوجيا لتحلّ محله الفرضيات الدينية التي تطالب بامتلاك أصول التاريخ.

هنا أصبحت الميثولوجيا المحتضرة رهينة بيد العبقرية الموسيقية الديونيسية الجديدة، فازدهرت على يدي هذه الموسيقى من جديد، متردية بأثواب عديدة كالتي عرفته في القديم، وفاحت بعبق يشير في توق نحو العالم الماورائي (الميتافيزيقي). ثم تتعفن هذه الفورة المزهرة للميثولوجيا، وتذبل أوراقها. وسرعان ما تتوقف أفكار "لوكاس" القديمة اللامعة الساخرة ناظرة إلى هذا الذبول للأزهار المتبددة في كل صوب مع الريح. ومن خلال التراجيديا تبلغ الميثولوجيا أبهى صورها الواضحة. وتنهض من جديد تعض على جراحها كبطل مكلوم، في عينيها تتوقد كل الطاقات الفائضة، بكل ما فيها من هدوء الرجل المحتضر الذكي، في محاولة أخيرة وقوية للعودة.

وأنت يا يوربيدس المنتهك للمقدسات، ما الذي كنت تنوي فعله حين حاولت استنهاض تلك الميثولوجيا من فراش الموت، وتسخيرها لخدمة أهدافك من جديد (22)؟ ألم تمت الميثولوجيا على يديك القاسيتين؟ وعند ذلك كنت في حاجة إلى التزوير، إلى ميثولوجيا متقنعة لا تستطيع، مثل عفريت هرقل، إلا أن تزين

نفسها لتظهر في حلتها القديمة. وعندما ماتت الميثولوجيا في نظرك، ماتت معها عبقرية الموسيقى أيضاً. ومع أنك قد سرقت كل بساتين الموسيقى بجشعك، ليس بوسعك الآن أن تمارس غير التزوير، واللجوء إلى الموسيقى المقنعة بقناع. ولأنك هجرت ديونيس، هجرك أبولو هو الآخر. وبرغم أنك توقظ كل العواطف الشغوفة وتجذبها إلى عالمك، وتشحذ لغتك السفسطائية الديالكتيكية على لسان أبطالك، لكن أبطالك لا يتقنون غير التزوير، والشغف المقنع، ولا يتفوهون إلا بالكلام المزور، الكلام المقنع.

(11)

واجهت التراجيديا الإغريقية موتها بطرق مختلفة حيث جاءها من شقيقاتها في الفن. فقد ماتت التراجيديا ميتة مأساوية بيديها إثر صراعات لا سبيل لحلها، بينما كان موت الشقيقات الأخريات طبيعياً بسبب تقادم العمر. ولئن حدث موت الدراما دون ألم كدلالة على نهاية طبيعية سعيدة، مع وجود خلف صالح، فهو أيضاً ما حدث في موت شقيقاتها الفنية: موت طبيعي وسعيد. يبدأ الاحتضار تدريجياً، ويبصر الفن المحتضر بعينيه نصف المغمضتين ما تركه وراءه من ذرية صالحة، فيغمض عينيه مستريحاً، مرفوع الرأس كالفرسان.

من جهة ثانية خلفت التراجيديا الإغريقية بموتها فراغاً كبيراً ملموساً تماماً، في كل مكان. عندما سمع البحارة اليونانيون ذات يوم من الأيام في "تبيريوس" Tiberius الصرخة الموجعة تعلن: "لقد مات الإله بان!" كانت هذه الصرخة قادمة إليهم من جزيرة نائية، وها هي تتردد الآن في كل أرجاء اليونان الهيلينية صرخة كانتحاب المكلوم معلنة: "لقد ماتت التراجيديا! وبموتها مات الشعر أيضاً! هيا اذهبوا بعيداً أيها المقلدون الأقزام، أيها السقماء! ليأخذكم الجحيم، واكتفوا بفتات أسيادكم التي حشوتم أدمغتكم بها!".

لكن حين يظهر نوع أدبي إلى الوجود، وتُكرم التراجيديا كنوعٍ فني سبقته في الظهور، يتعلم من تجربته الشخصية. لقد بدا مرعباً أن هذا النوع الجديد، حتى لو كان يحمل ملامح أمه (التراجيديا)، لكنه يدرك أنها الصفات التي ورثها عنها وهي تصارع سكرات الموت. لقد كان يوربيدس هو الذي خاض معركة موت الدراما. وكان الجنس الجديد الطالع يسمى "الكوميديا الأتيكية الجديدة" new Attic comedy. وفي رحاب هذه الكوميديا عاشت التراجيديا أيامها الأخيرة، فكانت الكوميديا شاهد إثبات على موتها العنيف.

هذا الإطار يتيح لنا استيعاب الشغف الذي يكنه شعراء الكوميديا الجديدة تجاه يوربيدس. لهذا لا يدهشنا بعد اليوم رغبة فيلمون Philemon الذي تمنى أن يعدم في الحال، علّه يلتقي

يوربيدس في العالم السفلي، ما دام هو متأكداً من شعوره أن الميت ما يزال يمتلك جميع حواسه. لكن لو شئنا، باختصار ودون ادعاء بشمولية موقفنا، أن نحدد الروابط التي تربط بين يوربيدس وبين ميناندر وفيلمون، وأن نتكلم عن الشيء المثير النموذجي الذي وجدوه في هذا الشاعر. فكل ما نحتاجه لهذا الأمر هو الإشارة إلى أن يوربيدس هو الذي جعل المتفرج (المشاهد) جزءاً من خشبة المسرح وأوصله إليها. وحين نعرف المادة التي جبل منها المسرحيون البروميثيون أبطالهم قبل يوربيدس، نتفهم سبب قلة اهتمام هؤلاء المسرحيين بأن يدخلوا إلى عالم الخشبة قناعاً محكماً لحجب الواقع، ونفهم أيضاً النزعة النقيضة تماماً لهذا الموقف عند يوربيدس.

من خلال يوربيدس كان الناس يتقاطرون إلى المسرح عبر رواق قاعة الأوديتيريوم، وكانت المرآة التي بقيت حتى ذلك الوقت تبرز الملامح الواضحة والقوية فقط للداخلين، قد أصبحت الآن تعكس الإخلاص المؤلم الذي يعكس أيضاً الخطوط المشوهة للطبيعة. وبذلك اتخذ أودسيوس، النموذج الهيليني للفن القديم، بعد أن أصبح غارقاً الآن تحت رحمة هؤلاء الشعراء الجدد، هيئة غريكولس Graeculus الذي احتل من ذلك الوقت فصاعداً موقعاً رئيسياً على الخشبة كخادم طيب السريرة وماكر. إن ما يراه يوربيدس في "الضفادع" لأرستفانيس نقاط جدارة ينسبها لنفسه، بأنه تمكن بدوائه الشامل تخليص التراجيدا من تضخمها الطنان،

يتجلى في شخوص أبطاله التراجيديين. فمن حيث الجوهر، رأى المتفرج الآن وسمع نسخة مضاعفة تطابقه تقف على مسرح يوربيدس، فطار فرحاً بفصاحته. لكن فرحته لم تكتمل: فقد علم يوربيدس الناس كيف يعبرون عن أنفسهم، كما يقول مفاخراً في المنافسة بينه وبين أسخيلوس ـ حول كيف أنه علم الناس على المراقبة والعمل والتفكير بشكل منطقي وبحرفية ومهارة. وفي هذا التحول في اللغة العادية مهد الطريق لظهور الكوميديا الجديدة. ذلك أنه من هذه اللحظة فصاعداً لم يبق خافياً كيف يمكن تمثيل مجريات الحياة اليومية على الخشبة، وما هي المأثورات التي يمكن قولها. لقد لاحت الفرصة للوسطية البرجوازية لكي تتكلم، بينما كانت لغتها الدرامية في ما مضى لغة أنصاف الآلهة في التراجيديا، أما في الكوميديا فهي كلمات الساتير الثمل الذي هو نصف إنسان. كان يوربيدس في نظر أرستيفان (أرستفانيس) جديراً بالمفاخرة بأنه كان يصور الحياة اليومية، والناس العاديين، والحياة الدنيوية التي بإمكان أي شخص أن يتحدث عنها. وإذا كان المجتمع اليوم أصبح مهتماً بفلسفة الحياة، ناقلاً ما كان يقوم به من عمل، ومدافعا بذكاء غير مسبوق عن قضاياه القانونية، فهذا قد حدث بفضل يوربيدس، والعادات الذكية التي غرسها في الناس.

لقد أصبح صوت الكوميديا الجديدة مسموعاً بوجود هذا الجمهور الناضج المتنور من العامة، بوجود يوربيدس كمعلم

للكورس ـ مع أن الكورس المكون في تلك المرحلة كان في حاجة إلى شيء من التدريب. وما إن تحول نشاط الكورس إلى الغناء، وصار جوقة للغناء حسب إيقاعات يوربيدس، برز في المقدمة نوع مسرحي يشبه لعبة الشطرنج هو "الكوميديا الجديدة" New Comedy بما حققته من نجاحات بسبب دهائها وتحيزها. لكن يوربيدس ـ معلم الكورس ـ كان يحظى بالتبجيل المستمر: لدرجة أن هناك أشخاصاً كانوا على استعداد للتضحية بأنفسهم فعلاً لكي يتعلموا شيئاً منه، لولا أنهم علموا أن هذا الشاعر التراجيدي كان ميتاً موت التراجيديا ذاتها.

لكن إلى جانب تخلي الهيلينيين عن التراجيديا فقد تخلوا عن الإيمان بخلود يوربيدس، والإيمان بماض مثالي ومستقبل مثالي أيضاً. إن النقش المعروف على شاهدة الضريح الذي يقول: "كان لعوباً طائشاً في أواخر حياته" ينطبق تماماً على المرحلة الأخيرة من العصر الهيليني. فالاستمتاع باللحظة، والظرف، والطيش، والنزوة، كانت أهم خصائص هذه الفترة. وقد أصبحت الطبقة الخامسة، طبقة العبيد، أصبحت معروفة كطبقة مستقلة في هذه الفترة. وإذا أمكن لنا الحديث فإننا سنتكلم عن فرح العبيد الذين لم تكن لديهم مسؤوليات يسألون عنها، ولا أهداف كبيرة يناضلون من أجلها، ولا يقيمون وزناً لأي شيء في الماضي أو المستقبل أكثر من تقدير الحاضر. هذا الوهم حول "الفرح اليوناني" هو الذي كان يثير حفيظة كبار المثقفين الجادين طوال القرون الأربعة الأولى بعد

الميلاد. هؤلاء اعتبروا ذلك من قبيل الهروب الذي يشبه هروب المرأة من المسؤولية وأمام مواقف الرعب، هذا الاستسلام الذليل للمتعة الدافئة ليس محتقراً حسب، بل هو مناقض تماماً لموقف المسيحي. وبسبب نفوذ هؤلاء استمرت بصيرة اليونانيين القدماء حية لقرون طويلة، بمرونة لا يمكن قهرها، وأمكن الحفاظ على ظلال من ألوان الفرح الدافيء - وكأنه لم يكن هناك قرن سادس، ذلك القرن الذي شهد مولد التراجيديا، وأسرارها وفيلسوفيها فيثاغورث وهيرقليط، وكأن الأعمال الفنية من ذاك العصر العظيم لم توجد. ومع ذلك، فإن أياً من هذه الأعمال لم يكن ثمرة من ثمرات شيخوخة هذا العصر والفرح المتواضع والسعادة الحياتية، إنها أعمال تشير إلى رؤية مختلفة تمام الاختلاف للعالم كأصل للوجود.

لقد أكدنا سابقاً أن يوريبيدس هو من أوصل المشاهد إلى المسرح لكي يجعله شريكاً في الحكم على الدراما. وربما أعطيت في هذا التأكيد الانطباع أن فن الدراما الأقدم كان على علاقة فقيرة دائماً مع المشاهد. وقد يتمنى المرء امتداح الغايات الراديكالية لدى يوربيدس، التي ترمي إلى إقامة علاقة متوازنة بين العمل وجمهور العامة كدليل على التفوق على أعمال سوفوكل. لكن التعبير "جمهور العامة" ليس سوى كلمة، وليس معياراً لا يمكن إلغاؤه أبداً. لماذا كان هذا الفنان يشعر بأنه مضطر للتكيف شخصياً مع قدرة نقطة قوتها تكمن في أعدادها دائماً؟ إذا كان يشعر أنه متفوق

بما وهب من عبقرية وطموح، يتجاوز أيا من المشاهدين، فكيف إذن يشعر باحترام للتعبير الجمعي للعوامل الثانوية، هو أكبر من احترامه للمشاهد الفرد الأفضل موهبة بينهم؟

في الحقيقة، لم يكن هناك فنان يوناني تعامل مع جمهور العامة بشكل أفضل صدقية واقتناعاً من تعامل يوربيدس طوال حياته. يوربيدس، حتى حين كان العامة يرتمون عند قدميه، تخلى أمام الملأ وبكل نبل عن غاياته، تلك التي كانت سبب ترسيخ انتصاره على العامة. لو أن هذا الرجل العبقري كان يكّن قدراً بسيطاً من الاحترام لهؤلاء الغوغاء الفوضويين المتمثلين في جمهوره لانهار تحت وقع إخفاقاته قبل أن يبلغ منتصف عمره. وبذلك نكون قد وصلنا إلى توضيح غموض ما نريد قوله كمقولة مؤقتة فقط: "إن يوربيدس قد أوصل المشاهد إلى المسرح لكي يجعل منه حكماً"، وينبغي علينا الاستمرار بالبحث أكثر لفهم ما كانت مقاصد الرجل بذلك. من جهة أخرى، يعرف الجميع أن أسخيلوس وسوفوكل شغلا مكانة مرموقة جداً بين الناس طوال حياتيهما وبعد موتهما بزمن طويل أيضاً. لهذا لا يسعنا التحدث عن علاقات بائسة بين العمل والجمهور. والسؤال الآن، ما الذي أدى بالفنان المبدع والموهوب لكي يشذ مبتعداً بهذا العنف عن السبيل الذي أنارت جنباته وبينت معالمه شمس الشعراء الكبار، وصفاء العلاقة مع الناس؟ ما هو الاعتبار الغريب الذي كان يحمله هذا الفنان للمشاهد حتى اتجه لمخاطبته؟ وأي احترام هائل

للجمهور أمكن أن يقوده إلى التعامل مع هذا الجمهور تعاملاً يخلو من التقدير؟

للإجابة عن هذا اللغز المحير الذي طرحناه هنا يمكن القول وإن يوربيدس، كشاعر، أحس بالترفع عن جمهور العامة، ما عدا اثنين من المتفرجين: فهو قدم رجل العامة للمسرح لكنه كان يقيم وزناً للمتفرجين اللذين نعنيهما كحكمين وحيدين ومعلمين معنيين بالحكم على إبداعاته الفنية بصفة عامة. ومن خلال تقيده بنصائح هذين الحكمين واتباع إرشاداتهما سعى إلى ترجمة كل عالم الانفعالات والشغف والتجارب التي أحس أن الجمهور المشاهد يحملها معه، وأفرغها في شخوص أبطاله فوق الخشبة، ناقلاً لهم عبر بحثه عن لغة جديدة موسيقى لجمهور يمثل مشاهدين جدداً. في أصوات هؤلاء فقط كان يسمع أحكاماً قاطعة حول عمله كما سمع تشجيعهم الذي يعده بالنجاح إذا ما خذله الجمهور.

كان أحد هذين المشاهدين يوربيدس ذاته: يوربيدس المفكر، وليس الشاعر. ويمكن القول إن الغنى المميز لموهبته النقدية، التي تضارع عبقرية "ليسنغ"، هو الذي كان يمنحه القدرة على الاستمرار المطرد على الأقل إذا ما واجه احتمال الفشل في إبداع فن متميز من حيث زخمه وشاعريته. وبهذه الموهبة العظيمة، هذه العبقرية النقدية الرشيقة، صمد يوربيدس في المسرح مناضلاً في سبيل إعادة اكتشاف الكتاب الذين سبقوه، عبر كل سطر وكل كلمة كتبوها في روائعهم الفنية. وهذا ما مكنه من إعادة اكتشاف ما

أسهم به كل واحد من هؤلاء المؤلفين العظام من خلال أعمالهم في تثبيت ما يمكن تثبيته من أسرار التراجيديا الأسخيلية: وقد وجد في كل سطر وكل سمة تراجيدية شيئاً لا يخضع للقياس، نوعاً محدداً من الدقة المخادعة، كما اكتشف في الوقت عينه عمقاً محيراً، خلفية مفتوحة على كل الاحتمالات.

لقد رأى يوربيدس أن أكثر الشخصيات وضوحاً يحمل ذنباً كالمذنب، متجهاً نحو اللايقين، نحو شيء لا يمكن الإضاءة عليه. وهذا الغسق ذاته كان يلف بنية المسرحية، معنى الكورس خاصة. وما أكثر ما استمر مثيراً للشك عنده حل المشاكل لأخلاقية! ويا لكثرة الأسئلة المتعلقة بمعالجة الميثولوجيا! ويالكثرة شذوذ توزيع الحظ والتعاسة! حتى في اللغة التراجيدية السابقة وجد الكثير من الأشياء الطاردة أو المحيرة على الأقل. واكتشف بصفة خاصة الكثير من الإطناب في وصف العلاقات البسيطة، الكثير من اللغة المجازية والتضخيم في رسم الشخصيات العادية. لقد جلس يوربيدس داخل المسرح متأملاً طويلاً في قلق، واعترف هو ذاته، كشاهد، أنه لم يفهم هؤلاء الكتاب الكبار الذين سبقوه. لكن بسبب إيمانه بأن العقل هو المصدر الحقيقي لكل المتع والإبداع، لجأ مرغماً إلى التساؤل عما إذا كان أي كاتب غيره قد فكر بما يفكر به هو الآن، واعترف بانعدام القياس مع ما كتبه. لكن أكثرية الذين درسهم، وأبرز ممثليهم، اكتفوا للإجابة عن تساؤلاته بمجرد الابتسام. ومع ذلك لم يحصل على إجابة شافية،

برغم كل شكوكه وكل ظنونه، على التساؤل لماذا كان هؤلاء الكتاب العمالقة على حق. وفيما كان هو غارقاً في هذا الوضع المثير للشفقة هداه تفكيره العميق إلى الشاهد الثاني، الشاهد الذي لم يكن مثله يفقه التراجيديا فاختار أن يتجاهلها. لكن يوربيدس استطاع، بضم استنتاجاته إلى أفكار الشاهد الثاني، ومن خلال موقعه المنعزل، أن يشن هجوماً كاسحاً على أعمال أسخيلوس وسوفوكل ـ ليس من خلال المناظرات الكلامية بل من موقعه الشعري، كشاعر، متحدياً المفاهيم التقليدية للتراجيديا بما لديه من مفهومات شخصية.

(12)

قبل أن نسمي الشاهد الثاني، لنعد بالذاكرة إلى الوراء للحظة لتوصيف العناصر التي لا يمكن قياسها في تراجيديا أسخيلوس. وسأذكركم بمفاجأتنا لدى "الكورس" و "البطل التراجيدي" في شكل التراجيديا (المأساة)، التي لم نتمكن من مصالحتهما، سواء مع عاداتنا أو مع التراث، حتى تأكد لنا أن هذه الثنائية كانت هي أصل وجوهر التراجيديا الإغريقية، وأنها التعبير المظفور من تيارين فنيين، هما الدافع (العامل) الأبولي والدافع الديونيسي.

لقد تبين لنا بجلاء أن استئصال العنصر الديونيسي القديم والقوي من التراجيديا، وإعادة بناء التراجيديا على أسس فنية وأخلاقية وفلسفة غير ديونيسية، كان هدفاً سعى إليه يوربيدس. لقد واجه يوربيدس في أواخر أيامه عصره بقوة التساؤل عن قيمة ومعنى الغرض من الميثولوجيا. كان السؤال: هل يمكن لديونيس أن يصمد؟ ألا يمكن اجتثاثه بالقوة من جذوره الهيلينية؟ بالطبع، كانت الإجابة التي قدمها الشاعر يوربيدس أن ليت هذا يتحقق - لكن ديونيس، الإله اليوناني البالغ القوة، تمكن من أن يسحر حتى أدهى خصومه بلا رحمة، مثل بنثيوس في مسرحية "نساء باخوس"، ويهوي به حتى واجه مصيره. ويبدو أن نظرة العجوزين قدموس (الملك) وتيريزياس (العراف) هي عين نظرة الشاعر العجوز يوربيدس ذاته التي ترى أن: تفكير أذكى الأشخاص لا يمكن أن يطيح بالتقليد الشعبي القديم، ذلك الانتشار المتوالد لعادة تقديس ديونيس بشكل أبدي - وبالفعل من المناسب على الأقل السعي لعرض ظريف وحذر لتلك القوى المذهلة، برغم أن ديونيس ربما غضب نتيجة هذا التدخل الجريء، وبالتالي قام بتحويل صاحب العرض الجريء - وهو هنا قدموس - إلى تنين. هذه هي الرسالة التي يرسلها شاعر ناضل طوال حياته بشكل بطولي للوقوف في وجه ديونيس، فقط من أجل إنهاء حياته العملية عن طريق تمجيد خصومه، والتضحية بنفسه كرجل يقذف بنفسه من أعلى البرج لكي يتجنب الشعور بالدوار الذي لا يقدر

على احتماله. وهذه المسرحية التراجيدية (نساء باخوس) صرخة احتجاج ضد تحقيق غاياته التي تحققت له بالفعل!

أجل، لقد حدثت المعجزة: لقد انتصرت غاياته ريثما ثاب الشاعر إلى رشده. كان ديونيس يطارد خارج المسرح بفضل قوة الروح الشيطانية الحارسة التي تحدثت بلسان يوربيدس. وكان يوربيدس في معنى من المعاني مجرد قناع: وكان الكاهن الذي تحدث باسمه غير ديونيس، ولم يكن أبولو أيضاً، بل كان روحاً حارسة مولودة حديثاً يدعى سقراط. وكان هذا يمثل تناقضاً جديداً: تناقض قطباه ديونيس وسقراط. وفي خضم هذا النزاع بينهما حدث سقوط التراجيديا.

مع أن يوربيدس ربما حاول أن يواسينا بإقراره بالخطأ وتنصله منه، لكن هذا لم يتم له. كان المعبد الأكثر أهمية قد دمر عن بكرة أبيه. والاعتراف عذر أقبح من الذنب، إذ ما جدوى عويل صاحب اليد المدمرة ندماً واعترافه إذا كان الصرح المدمر أروع الصروح قاطبة؟ أو حتى لو أن بعض النقاد اللاحقين قد حولوه إلى تنين عقاباً له على فعلته، فهذا لن يكون تعويضاً مناسباً.

لنتحول الآن إلى غايات ومقاصد سقراط التي استخدمها يوربيدس لقهر التراجيديا الأسخيلية.

علينا الآن، بعد تعرفنا أفضل الظروف المثالية، أن نسأل أنفسنا عن غرض يوربيدس من تقييم التراجيديا على أساس المعايير غير الديونيسية تحديداً. ما هو شكل التراجيديا الذي كنا سنرثه لو

كان ولد من رحم الموسيقى، وفي غلالات الغسق الديونيسي؟ هذا الشكل لن يكون سوى "الملحمة الدرامية": وهي دائرة فنية أبولية كان يستحيل معها تحقيق نتائج تراجيدية.

لا تتوقف الدائرة الأبولية على مضمون الأمور التي تم تصويرها ـ وأنا أود التأكيد على أن غوته لم يتمكن في كتابه "نوسيكا" Nausicaa من جعل انتحار ذلك الكائن المثالي، الذي كان سيشغل الفصل الخامس منه، حدثاً آسراً من وجهة نظر التراجيديا. كانت الملحمة الأبولية ذات وقع هائل مكنها من سحر أكثر الأحداث المرعبة التي تعرض أمامنا عن طريق الإرادة في الوهم وفي الخلاص من خلال الوهم. بعد ذلك يتعذر على شاعر الملحمة الدرامية أن ينغمس انغماساً تاماً في صوره أكثر من انغماس المحدث الحماسي. لذلك يستمر شاعر الملحمة الدرامية في تجسيد تأملاته الهادئة الموسعة، وهو يرى هذه الصور تمر من أمام ناظريه. وفي هذا الإطار يبقى الممثل في الملحمة الدرامية أساساً محدثاً حماسياً. ويبقى الحلم الداخلي قائماً على أساس مضمون أحداثه، وبالتالي يفقد كممثل صفته بشكل تام (23).

ما العلاقة بين الصورة المثالية للدراما الأبولية والتراجيديا اليوربيدية (نسبة إلى يوربيدس)؟ إنها العلاقة ذاتها التي ربطت بين المتحدث المتحمس الوقور في العهود السالفة والمتحدثين المتحمسين في فترة أحدث، والتي يمكن وصفها، على حد قول أفلاطون في كتابه "أيون" Ion كما يلي: "إنك إذا تحدثت في

أشياء محزنة تغرورق عيني بالدموع، لكن إذا بلغت هذه الأشياء المحزنة حد الخوف والرعب، يقف شعر رأسي ويخفق قلبي بقوة". والحال لا يمكننا بعد ذلك أن نرى أي أثر للتخلي عن الملحمة في الوهم، ذلك الفصل غير العاطفي للممثل الحقيقي الذي يصبح، في ذروة الفعل، وهماً في وهم، بل ينغمس في الوهم.

إن يوربيدس هو الممثل صاحب القلب النابض رعباً والذي يقف شعره خوفاً. وهو يضع الخطة كمفكر من نمط سقراط ويطبقها كممثل شغوف. إنه فنان نقي عندما يضع الخطة وعندما يطبقها أيضاً. لهذا تأتي تراجيديا يوربيدس مباشرة، رابطة الجأش، ومتقدة، أي تكون باردة جداً وملتهبة. لكن هذه التراجيديا لا يمكنها بلوغ الأثر الذي تحققه الملحمة الأبولية، لكنها تمتلك القدرة على إحداث قطيعة مع الاتجاه الديونيسي. وفي هذه الحال يلزمها، لكي تحدث أثراً ما، حوافز جديدة تدفعها، حوافز لا تتوفر في تلك الدوافع الجمالية ولا الأبولية أو الديونيسية. هذه الحوافز من طبيعة باردة، أفكار متناقضة، أكثر مما هي ذات طبيعة تأملية، هي عواطف نارية أكثر مما هي نشوات ديونيسية ـ وهذه الأفكار والعواطف مآثر واقعية، ليست بأي حال من الأحوال منغمسة في فضاء الفن (24).

ما دمنا عرفنا أن يوربيدس فشل فشلاً ذريعاً في مساعيه لبناء التراجيديا على أساس وحيد هو الروح الأبولية، وأن الغايات غير الديونيسية قد ابتعدت في اتجاه نزعة طبيعية لافنية، فقد صار

باستطاعتنا أن نناقش ظاهرة السقراطية الجمالية، التي تقوم أساساً على القانون التالي: "لكي يكون الشيء جميلا يجب أن يكون مفهوماً" - وهو قانون يتوازى مع مقولة سقراط الشهيرة بأن "الفضيلة ملك المعرفة فقط".

اتخذ يوربيدس من هذا القانون الأساسي معياراً لتقييم كل عنصر منفرد في العمل على حدة: اللغة، الشخصيات، البناء الدرامي، الموسيقى الكورالية، وقام بتكييفها لتناسب معياره هذا. إن ما اعتدنا على اعتباره نقيصة شعرية في المقابلة بين يوربيدس وسوفوكل، أي اعتبرناه إجراء انتكاسياً، هو أمر ناجم عن هذه العملية النقدية الثابتة، أي منطق الوضوح الواسع. ويمكن اعتبار المقدمة الاستهلالية (البرولوغ) عند يوربيدس كمثال على هذه الطريقة العقلانية. إلا شيء يمكن أن يتفوق على هذا التنافر مع تقنيتنا المسرحية أكثر من هذا البرولوغ الذي يستهل يوربيدس به مسرحياته. حين يقف ممثل على الخشبة ليعرفنا بنفسه ويحدثنا عما سبق هذه الأحداث الراهنة في المسرحية وعن مسار العمل المسرحي - فهذا ما يصفه المؤلف المسرحي المعاصر بأنه عملية إقصاء مقصود لعنصر التشويق الحاصل، ولا يمكن التسامح معه.

ما دمنا أصبحنا نعرف ما الذي يجري في العمل المسرحي، فما هو مبرر انتظارنا رؤية النتيجة الحاصلة؟ ومع ذلك، هذا الأمر ليس من قبيل العلاقة المشوقة بين التنبؤ الدرامي وبين الواقع الذي سيتقرر في نهاية المطاف. لقد كان تفكير يوربيدس يتجه في اتجاه

مختلف تماما. بالنسبة له، النتيجة الدرامية للمسرحية لا تكمن في التوتر الملحمي، في انعدام اليقين المثير لما يحدث في هذه اللحظة وما سيحدث لاحقاً. وبعبارة أخرى، إن هذا كامن في المشاهد البلاغية التي تملأ العمل بالانفعال وبالجدلية المتمثلين في البطل /البروتاغونست/ وسيشكلان تياراً جارفاً وعاتياً. إن كل ما في العمل المسرحي، باستثناء الحبكة، يمكن أن يكون مخططاً ليخدم قضية التعاطف، وكل ما لا يعد بحصول العاطفة يكون مفهوماً بشكل واضح. لكن العقبة الكأداء المعيقة لحصول متعة المشاركة في هذه المشاهد الجارية تعتبر حلقة مفقودة بالنسبة للمتلقي في شبكة القصة السابقة. وما دام المتلقي / المستمع ما يزال مضطراً إلى استنتاج ما يرمي إليه هذا الشخص أو ذاك، ما يؤدي إلى هذا الصراع أو ذاك بين النزعات والغايات، فإن هذا المتلقي لا يمكنه أن يندمج في الآلام والأفعال التي يعانيها الأبطال، لا يمكنه أن يكون مشاركاً بلهفة في معاناتهم ومخاوفهم.

لقد استخدم أسخيلوس وسوفوكل أذكى الأدوات لإعطاء المشاهد ـ كما لو كان هذا بمحض الصدفة ـ كل الخيوط التي يحتاج إليها من أجل أن يفهم ما الذي يحدث أمامه. وهذه ميزة حافظت على روح فنية نبيلة في مسرحهما، تحجب وراء قناعها العنصر الشكلي الضروري للفهم، وتجعله يبدو أمراً عرضياً. مع ذلك، اعتقد يوربيدس أنه لاحظ أن قلق المتفرجين قد ازداد خلال تلك المشاهد الافتتاحية، وهم يحاولون استنتاج ما حدث في السابق، وهو ما

حرمهم من الاستمتاع الشاعري والتأسي في أثناء العرض. لهذا السبب جعل البرولوغ يسبق العرض، حيث يقدمه أحد الممثلين الموثوقين، كأن يكون أحد الكهنة لضمان وصول روح التراجيديا إلى المتفرجين، مزيلاً الشكوك بواقعية الأسطورة ـ كما فعل ذلك ديكارت لإثبات واقعية العالم التجريبي فقط من خلال الاستعانة بحقيقة الله، ونزاهة ما يقوله عن أن يكون باطلاً. واستخدم يوربيدس أيضاً مثل هذه الشخصية المقدسة في نهاية مسرحيته لكي يضمن تصديق المتفرجين للبطل لاحقاً. لقد كان ذلك هدف آلية الفكرة العبقرية "العناية الإلهية" deux ex machina. وفي ما بين العرض التمهيدي وما هو متوقع من الملحمة يقدم الشعر الغنائي "الدراما" ذاتها.

لهذا كان يوربيدس أبرز وأول من جسد صدى معارفه، فاحتل بذلك مكانة مرموقة في الفن الإغريقي. وكان من الطبيعي أن شعر في ما يخص عمله النقدي والإبداعي أن من واجبه إدخال فرضية الفيلسوف "أناكساغوراس" إلى عالم الدراما، التي تبدأ بالعبارات التالية: "في البداية كانت الأشياء مختلطة ببعضها، ثم جاء العقل ليبدع النظام". وإذا كان أناكساغوراس في فكرته التنظيمية، vous، قد ظهر أنه أول فيلسوف واع بين مجموعة من السكارى، فإن يوربيدس نفسه ربما كان بدوره الشاعر الواعي بين الشعراء الآخرين. وبينما كانت الـ vous كأداة وحيدة للتنظيم تم

استثناؤها من الإبداع الفني فإن كل شيء آخر كان ما يزال خليطاً غارقاً في الفوضى البدائية.

لقد كان يوربيدس مضطراً إلى أن يتشبث برأيه، وهو كأول شاعر "واعٍ" كان أيضاً مجبراً على إدانة السكارى من "نظرائه"، الشعراء الآخرين. إن القول المأثور عن سوفوكل حول أسخيلوس، بأنه قد أصاب كبد الحقيقة لكن دون وعي، لم يكن بكل تأكيد على انسجام مع آراء يوربيدس. ومن المحتمل أن يوربيدس كان سيقول إنه نظراً إلى أن أسخيلوس كان يعمل بلا وعي، فإنه كان يخطئ في عمله. ثم إن أفلاطون القديس عموماً يتحدث أيضاً بتندر عن القدرة الإبداعية للشاعر، بقدر ما كانت رؤيته واعية، واضعاً هذه الرؤية على قدم المساواة مع موهبة العراف ومفسر الأحلام، لأن الشاعر جدير بالكتابة فقط حين يكون فاقداً الوعي، وعندما يكون فاقداً رشده تماماً.

كان يوربيدس، كأفلاطون، يسعى لإثبات أن العالم والشاعر "اللاعقلاني" على طرفي نقيض، وكان مثله الجمالي هو "إن كل شيء يجب أن يكون عقلانياً قبل أن يكون جميلاً، كما أسلفنا، هو نظير مقولة سقراط "إن الأشياء يجب أن تكون عاقلة حتى تكون جميلة".

وبناء عليه، أصبح يوربيدس الشاعر الجمالي في المذهب السقراطي. لكن سقراط كان "الشاهد الثاني" الذي لم يفهم التراجيديا القديمة أيضاً فلجأ لذلك إلى تجاهلها. وقد تضامن معه

يوربيدس الذي جعلته جرأته مبشراً بأفكار إبداعية جديدة. وإذا صح قولنا إن هذا ما أدى إلى تدمير التراجيديا القديمة فإن الجمالية السقراطية هي المبدأ القائم وراء التراجيديا. لكن بقدر ما كانت المعركة موجهة ضد العناصر الديونيسية في الجزء الأول منها، يحق لنا أن نذكر سقراط كخصم لديونيس. ومع أن سقراط كان مقدراً له أن تمزقه أيادي المينادات (خادمات باخوس) Maenads في محكمة أثينا، فقد أكره ديونيس على الهرب. هكذا فر ديونيس إلى أعماق البحار، مثلما هرب ليكورغس Lycurgus، ملك الأدوميين، وتسبب في طوفانات الأفكار الصوفية الزاهدة لدى طائفة باطنية اكتسحت العالم بأكمله بشكل تدريجي.

(13)

لم يكن خافياً على المعاصرين في العالم القديم الاقتران الوثيق بين أهداف سقراط وأهداف يوربيدس. وكان أبلغ تعبير عن هذا الوعي القصة التي انتشرت في أثينا، بأن سقراط اعتاد أن يساعد يوربيدس في كتاباته. وقد ذُكر اسماهما معاً من قبل الذي يدعمون الدعوة إلى "الأيام الخوالي الجميلة" كلما جرى الحديث حول الديماغوجيين المعاصرين. وكان ينسب إلى دوائر الرجلين تنامي فكرة وقوع القدرات البدنية والعقلية للمشاركين في سباقات المارثون

هدفاً من أهداف حملة تنويرية مشكوك فيها. ومن خلال هذه النغمة ـ شبه الغاضبة وشبه المزدرية ـ كانت مسرحيات أريستوفان تتناول بالتحليل هؤلاء الرجال، وهو ما أثار رعب أبناء ذلك الجيل الذي أبدى استعداداً للتخلي عن يوربيدس، لولا أنهم فشلوا في التغلب على فكرة أن سقراط يمثل في مسرحيات أريستوفان زعيم السفسطائيين، إنه كان المثل الأعلى لما يتطلع السفسطائيون إلى تحقيقه. كان عزاؤهم يتمثل في التشهير بأريستوفان ذاته كرجل منحل ومنتحل للشعر. لست راغباً في الدفاع عن رأي أريستوفان في دفاعه ضد تهم كهذه، ولكني أود الاستمرار في الإشارة إلى العلاقة الوثيقة بين سقراط ويوربيدس كما فهمها معاصروهما القدماء. ويجب ألا ننسى أن سقراط، وهو خصم لفن التراجيديا، لم يكن يحضر عرضاً تراجيدياً إلا عندما يتم عرض مسرحية جديدة ليوربيدس. لكن أكثر الأمثلة شيوعاً للجمع بين اسمي هذين الرجلين يمكن سماعه لدى مبلغي الوحي بمعبد دلفي حيث كان سقراط يوصف بأنه أكثر الرجال حكمة، لكنه ذكر يوربيدس بأنه في المرتبة الثانية في التنافس على الحكمة.

وكان سوفوكل الرجل الثالث في هذا التصنيف ـ أجل سوفوكل الذي كان بإمكانه أن يدعي، بخلاف يوربيدس، أنه قدم الإجابة الصحيحة لأنه كان يعرف ما هي تلك الإجابة الصحيحة. ومن الواضح جداً أن ما يميز هؤلاء الرجال الثلاثة هو وضوح وغزارة معرفتهم التي جعلتهم أشهر "ثلاثة رجال عارفين" في عصرهم.

لكن أكثر الأقوال حدة فيما يتعلق بهذا الإعجاب بالمعرفة وبعد النظر، كان يصدر عن سقراط، عندما اكتشف أنه الوحيد الذي اعترف لنفسه أنه لا يعرف شيئاً. في الوقت نفسه، بينما كان يقوم بجولة نقدية في شوارع أثينا، مخاطباً كبار رجال الدولة، والخطباء، والشعراء والفنانين، لم يواجه سقراط إلا محاكاة للمعرفة. لقد أدهشه حين تحقق له أن كل هؤلاء الرجال المشاهير كانت تعوزهم المعرفة الدقيقة والبصيرة النافذة حتى في أعمالهم الشخصية، وأنهم كانوا يسيرون الأمور بسليقتهم الغريزية فقط. وهذه العبارة: "بشكل غريزي فقط" أصابت سقراط في الصميم. وقد استخدمت المدرسة السقراطية هذه العبارة لتسفيه كل ألوان الفن والأخلاق المعروفة: وحيثما كانت الفلسفة السقراطية توجه نظرها كانت تصطدم بقصر نظر الناس وسلطان التضليل، واستنتج أتباع سقراط أن الوضع القائم مضلل ومستهجن حقاً. وكان سقراط مؤمناً أن من واجبه تصحيح الأوضاع انطلاقاً من هذه النقطة فقط. كان الوحيد الذي لا يحترم شيئاً ولا يخشى من شيء، فكان مبشراً بقدوم ثقافة وفن وأخلاق مختلفة بصفة جذرية، وخاض غمار معاركه التي سنكون محظوظين جداً لو أننا لامسناها.

هذا ما يخطر لي أنه مثير للقلق بشكل غير عادي كلما فكرنا بسقراط، وهو ما يدفعنا باستمرار إلى معرفة معنى وغاية هذه الظاهرة المريبة جداً حول العصر الكلاسيكي. من الذي يتجرأ على أن ينكر، وهو أعزل، جوهر الروح اليونانية ـ التي تتمثل في

أذهاننا بشخصيات هوميروس، بندار، أسخيلوس، فيدياس، بيركليس، ديونيس كأعمق عبقريات وأعلى ذرى - كروح جديرة بالاحترام الكبير؟ وما هي القوة الجهنمية القادرة على جعل أي إنسان يمرغ هذه الروح العظيمة في التراب؟ أي ملاك ذاك الذي سوف تصرخ فيه روح كورس هو الأعظم في تاريخ البشرية: "واأسفاه! ! لقد دمرت بقبضة من حديد عالماً رائعاً. والآن، هيا، انظر إليه وهو يتداعى، إنه ينهار" (25).

يكمن أحد السبل لمعرفة طبيعة سقراط في الظاهرة التي تعرف باسم "شيطان سقراط الملهم". في الأحوال الاستثنائية، حين كان عقله الهائل يتأرجح بين الإحجام والإقدام دون حسم ما، لقد كان يسمع صوتاً ملائكياً يتكلم. وفي ظروف استثنائية، حين وهن توقد عقله الهائل وجد دليلاً له في صوت إلهي كان يخاطبه. كان هذا الصوت يأتيه واعظاً حين يظهر له. وقد اتضح أن في هذا الكائن غير العادي (عبقر) تبدو الحكمة الغريزية فقط لكي تخمد عنده المعرفة الواعية في أماكن محددة. تعتبر الغريزة عند الأذكياء من الناس ملكة إبداعية وتأكيدية، بينما يتولى الوعي دوراً نقدياً ورادعاً. لكن بالنسبة إلى سقراط الغريزة تتحول إلى وعي إبداعي وتمارس دوراً نقدياً - تصبح مسخاً ناقصاً *per defectum*! ما يظهر لنا كائناً عجيباً تنقصه الموهبة الصوفية، وبالتالي يمكن وصف سقراط بأنه التجسيد الفعلي للكائن اللاصوفي، الذي تطورت

هويته المنطقية عن طريق التخصيب المتطور superfetation، تماماً كحال الحكمة الغريزية التي تميز الصوفي.

لكن من جهة ثانية، لم يكن لدى سقراط أي دافع منطقي قادر على الانقلاب ليناقض ذاته ولو في أدنى الحدود. وفي هذا التوجه كان منطقه يظهر قدرة طبيعية عجيبة ومدهشة، كتلك التي يمكن أن نراها فقط في القوى الطبيعية الخارقة. إن أي باحث قام بمقارنة أبسط أثر في كتابات أفلاطون بين العفوية السماوية وبين اليقينية في حياة سقراط، سوف يشعر أيضاً بمدى ضخامة عجلة المنطق في مذهب سقراط، وهي تسير خلف هذا الرجل، سقراط، كما يلاحظ أنه يجب النظر إليها من خلال سقراط كما لو من خلال الظل. وليس خافياً أنه شخصياً كان له أثر خفيف في علاقته بمحيطه كما يظهر من الجاذبية الكبيرة التي دافع بها عن آرائه، حتى بالنسبة للقضاة الذين أمامه. لقد كان من المستحيل على أحد أن يدحض حجته بنفس مقدار استحالة رفض تأثيره القوي على الغريزة. في أوج الصراع المحتدم دائماً، عندما جيء به إلى منتدى حكومة أثينا، كان هناك خيار وحيد محتمل للحكم عليه: النفي. ولو أنهم نفوا هذا الرجل الأعجوبة، هذا الكيان الغامض، إلى خارج الحدود، فلن ينجو أهل أثينا من اتهام الأجيال اللاحقة لهم بارتكاب الفعل الشائن. لكن سقراط نفسه بدا مصراً على النطق بعقوبة الإعدام وليس النفي، عن وعي كامل ودون أي وجل من الموت. وهكذا لاقى مصيره بهدوء، حسبما قال

أفلاطون، حالما غادر مكان الاجتماع عند بزوغ الفجر، ليكون آخر المحتفلين، ببدء يوم جديد. وكان أتباعه المؤرقة عيونهم بالنعاس يتجمعون بعد رحيله على المقاعد أو مفترشين الأرض، يحلمون بسقراط. ولكن سقراط المحتضر تحول إلى قديس جديد لدى الشباب من النبلاء اليونانيين. وفي المقدمة كان الفتى الهيليني النموذجي، أفلاطون، الذي أنهك نفسه قهراً إزاء هذا المشهد مدفوعاً للعمل بكل ما في روحه من حماسة (26).

(14)

لنتصور الآن أن هذه العين الهائلة الشبيهة بعين السكلوب الضخمة لسقراط، ـ تلك العين التي لم تشع أبداً بهذا الجنون الرائع من الإلهام ـ قد انعطفت صوب التراجيديا. ولنتصور أن هذه العين الهائلة لم توفق في النظر بارتياح في قرارة الهوة الديونيسية، فما الذي كانت ستراه في ما يسميه أفلاطون فن التراجيديا "الإلهي المجيد"؟ هذا شيء لاعقلاني مطلقاً، شيء مليء بالأسباب دون نتائج واضحة، وبنتائج دون سبب جلي. وجُماع هذه الأشياء مختلف متنوع ومتباين الألوان بحيث ينفر مبعتداً من الروح الواعية، لكنه يلهب العواطف بشكل خطير والأرواح المتشككة أيضاً. كلنا يعلم أن النوع الوحيد الذي كان سقراط يفهمه من بين

أنواع النظم هو حكايات عيسوب: حيث يجلس جيلبرت ويغني ممجداً الشعر في حكاية النحلة والدجاجة، قائلاً:

(يمكنك من خلالي ملاحظة كم هو نافع،

قول الحقيقة، وفي الصور التي تشرح حقيقة

الأشياء للحمقى)

لكن سقراط لا يرى أن التراجيديا "تقول ما هي الحقيقة"، بعيداً عن فكرة ما إذا كانت تخاطب "الأشخاص الحمقى"، وليس الفيلسوف. وهذا سبب آخر لإعطائها مرفأ رحباً. إن سقراط مثل أفلاطون، عدّ التراجيديا من الفنون المداهنة التي لا تمثل سوى ما هو مقبول، وليس النافع، ولهذا طلب من حوارييه الامتناع بشدة عن رؤية هذا الدافع ـ ونجح في هذا إلى حد أن التراجيدي الشاب أفلاطون حرق ما كتبه لكي يكون أحد تلامذته. بينما قد يخوض أصحاب المواهب الطبيعية القوية صراعاً مع مأثورات سقراط، لكن هذه المأثورات دائماً قوية جداً، مثل مؤلفها الموهوب، فتمكنت بفضل قوتها من فرض الشعر عبر قنوات جديدة وغير معروفة.

إن أحد الأمثلة على ما نقول هو أفلاطون الذي ذكرنا اسمه قبل قليل. عندما دان أفلاطون التراجيديا والفن عموماً لم يلجأ إلى السخرية العفوية، كما فعل أستاذه. ومع هذا كان عليه لضرورات فنية محضة أن يخلق شكلاً فنياً له علاقة بالمستوى العميق للأشكال الفنية القائمة، التي كان قد رفضها. كان السبب الرئيس

لاستبعاد أفلاطون لهذا الفن القديم ـ إذ اتهمه بأنه محاكاة للوهم، وبالتالي ينتمي إلى مجال أدنى من المجال التجريبي ـ أنه لا يمكنه البتة أن يضاهي الفن الجديد. وبذلك نجد أن أفلاطون يسعى إلى تجاوز الواقع، وتصوير الفكرة على أساس هذا الواقعٍ الزائف. ولكن بهذه العملية استغرق أفلاطون، كمفكر، طويلا للوصول إلى النقطة ذاتها التي كان أفلاطون الشاعر في صميمها دوماً، وهي النقطة التي كان سوفوكل وكل ممثلي الفن القديم قد أطلقوا منها احتجاجاتهم واتهاماتهم الجدية.

إذا كانت التراجيديا قد هضمت وتمثلت كل الأنواع السابقة يمكن بالطريقة ذاتها قول الشيء نفسه، بشكل أساسي، عن الجدل الأفلاطوني الذي هو خليط من جميع الأساليب والأشكال المتوفرة، المعلقة في مكان ما بين السرد والشعر الغنائي والدراما، بين النثر والشعر، الذي تجاوز أيضاً ذلك القانون القديم للشكل اللغوي الموحد. لكنَّ الكتاب الساخرين ذهبوا إلى أبعد من هذا بأسلوبهم المنمق الأنيق، وتذبذبهم بين أشكال النثر وأشكال النظم، إلى أن وصلوا إلى الصورة الأدبية "لسقراط الهاذي" الذي كانوا يمثلونه في الحياة.

إن الجدل الأفلاطوني يمكن أن يوصف كقارب نجاة يحمل إلى بر الأمان حطام سفينة الشعر القديم وكل ما خلفه وراءه: إذ تم حشر كل هذا الحطام في مكان محصور، وكان كل ما فيه يمتثل رهبة من ربان وحيد اسمه سقراط، الذي أدخلهم عالماً جديداً لا

يمل من النظر إلى هذا المشهد الرائع. ولقد أورث أفلاطون ذريته نموذجاً عن شكل جديد في الفن ـ هو الرواية. والرواية يمكن وصفها بأنها "حكاية مدعومة جداً من حكايات يعسوب"، ويحتل الشعر فيها المحل الثاني بعد الفلسفة الجدلية، كما بقيت الفلسفة لقرون في مرتبة أدنى من مرتبة الثيولوجيا (اللاهوت). وهذه كانت قناة جديدة وضع أفلاطون فيها الشعر بتأثير عبقرية سقراط.

في هذا المجال يتجاوز الفكر الفلسفي الفن ويضطره للتشبث بقوة بغصن الديالكتيك. لقد انحشر الاتجاه الأبولي في قالب المنطق الضيق. وكان هذا يشبه ما حدث ورأيناه في أعمال يوربيدس، إلى جانب تأويل الديونيسية بمشاعر طبيعية. إن سقراط، البطل الجدلي في الدراما الأفلاطونية، يذكرنا ببطل يشبهه في مسرح يوربيدس، الذي يجبر على الدفاع عن أفعاله بنقاشات وحجج مضادة، وبالتالي يغامر بفقدان تعاطفنا التراجيدي معه. إن الذي يخفق في ملاحظة عنصر التأويل في الجدل، هو العنصر الذي يرقص مهللاً لأي نتيجة ولا يمكنه أن يتنفس إلا في الأجواء الصريحة ومن خلال الوعي، هذا العنصر المتفائل، الذي غزا ذات يوم عالم التراجيديا، قد نما شيئاً فشيئاً حتى غطى على أصوله اليوربيدية وأجبره على الانتحار ـ بانتقاله إلى المسرح البرجوازي. هنا لا بد من الاستشهاد بأقوال سقراط المأثور: "الفضيلة هي المعرفة، كل الخطاة يأتون من عوالم الجهل، الإنسان الفاضل شخص سعيد". هذه العبارات الثلاث المتفائلة هي التي تحمل

موت التراجيديا في طياتها. والسبب هو أن البطل الفاضل يجب أن يكون جدلياً، يجب أن تكون هناك ضرورة، كرابط واضح بين الفضيلة والمعرفة، بين الإيمان والأخلاق. إن عدالة أسخيلوس التصعيدية قد تم تقليصها إلى المبدأ البسيط والجريء، أعني مبدأ "العدالة الشعرية" بما فيه من "عدالة إلهية".

كيف كان يبدو الكورس، الأساس التحتي الموسيقي والديونيسي للتراجيديا، مقارنة بهذا العالم المتفائل للسقراطية الجديدة؟ لقد كان يبدو اعتباطياً، مظهراً يمكن الاستغناء عنه بسهولة تذكرنا بأصل التراجيديا، رغم أننا فهمنا أن الكورس لا محيد عن اعتباره أصل التراجيديا وعلة الأشياء المأساوية. ومثل هذا الارتباك ظاهر في معالجة سوفوكل لقضية الكورس ـ بما يشير إلى أن الأساس الديونيسي للتراجيديا قد بدأ يتقوض في أيامه. منذ ذلك الحين لم يعد سوفوكل يتجرأ على أن يوكل للكورس أمر كل الأثر الدرامي، لكنه قصر مجال عمل الكورس على الأمور التي كان يتفق فيها مع الممثلين، كما لو أنه تم فصله عن المجموعة بكاملها التي تقف على المسرح. في هذه العملية تم تدمير الكورس تماماً، بغض النظر عما إذا كانت أفكار أرسطو تتضمن هذا الفهم للكورس أم لا. هذا الفصل في عمل الكورس الذي نصح به سوفوكل في عمله المسرحي، وكما عرف تقليدياً حتى في المقالة، شكل الخطوة الأولى باتجاه "إلغاء" الكورس، وهي عملية تمت على مراحل متلاحقة وبسرعة مذهلة لدى يوربيدس، أجاثون، والكوميديا الجديدة. لقد أزاحت

الجدلية المتفائلة الموسيقى من عالم التراجيديا: وهي بذلك تدمر روح التراجيديا التي لا يمكن أن تفسر إلا بكونها مظهراً وترجمة للأوضاع الديونيسية، كرمز مرئي للموسيقى، حلم عالم ديونيس المفرح.

لهذا، ما دمنا يجب أن نقبل وجود توجه متفاعل مناهض لديوينيس حتى قبل أيام سقراط، وأن سقراط هو المتحدث الرئيس باسمه، فإن علينا ألا نغفل عن السؤال حول المسألة التالية: المكان الذي كانت تشير إليه ظاهرة سقراط. فلا يمكننا اعتبار سقراط من خلال جدليات أفلاطون مجرد عامل تهديم سلبي فقط. وكما أن الأثر المباشر للدافع السقراطي قد أدى بلا مبرر إلى انحلال التراجيديا الديونيسية، هناك تجربة عميقة من واقع حياة سقراط نفسه تفرض علينا التساؤل عما إذا كان هناك بالضرورة تعارضاً قطبوياً بين سقراط والفن، وما إذا كانت فكرة نشأة "سقراط الفنان" فكرة متناقضة في أساسها كتعبير مصطلح عليه.

بقدر ما يهمنا أمر الفن، كان لدى المناطقة المطلقين إحساس بالفراغ، بالخواء، نوع من الملامة، فيما يخص الواجب الممكن إهماله. فقد حدث سقراط أصدقاءه في السجن أنه كان كثيراً ما يرى مناماً يقول له: "قم يا سقراط، اصنع موسيقى!"، وحتى أواخر أيام حياته شعر بالراحة من خلال فكرة أن الفلسفة أرفع مجال فني، رافضاً برأس مرفوع الفكرة القائلة إن أحد الكهنة يمكن أن يذكره "بالموسيقى المبتذلة، الموسيقى الشعبية". ولكي

يريح ضميره تماماً قبع أخيراً في السجن ليمارس الفن الذي قلما كان يقيم له وزناً. ولهذا كتب أغنية إلى أبولو وحول بعض حكايات عيسوب شعراً.

لقد كان هذا من قبيل الاستماع إلى الصوت المحذر على لسان شيطان عبقريته الذي حثه على القيام بهذه الأعمال، وإدراكه أن أبولو، مثل ملك بربري، غير جدير بفهم الصورة الإلهية النبيلة، ما جعله يلجأ إلى التجديف بهذا الإله (يقصد التراجيديا) بسبب عدم استيعابها. هذا الصوت في حلم سقراط يشكل الإشارة الوحيدة التي أعطاها طيلة حياته أهمية دون حدود المنطق. وكان عليه أن يسأل: "هل يمكن أن يكون هناك مجال من الحكمة يستثنى منه المناطقة؟ وهل يعقل أن يكون الفن معادلاً ضرورياً وسنداً للعلم؟".

(15)

في ضوء هذه الأسئلة ذات الدلالة يجب علينا أن نبين كيف انتشر تأثير سقراط، من أيامه حتى الوقت الحاضر وفيما بعد بين الأجيال، كظل يطول أكثر كلما انحدرت الشمس الغاربة، وكيف أدى تدريجياً إلى إعادة توليد الفن ـ بمعناه الميتافيزيقي الأشمل والأعمق ـ وضمن بالتالي باستمراره استمرار الفن ذاته.

قبل أن نتمكن من معرفة ذلك، قبل أن نظهر بشكل مقنع الاعتماد الكامل اللصيق للفنون برمتها على تراث اليونانيين، من هومر حتى سقراط، يجب أن نقدم لليونانيين ما قدمه الأثينيون لسقراط. من الناحية العملية، كل الحقب الزمنية ومراحل الحضارة حاولت، بكثير من قلة الإرادة، أن تتحرر من الارتباط باليونانيين، لأن كل الإنجازات الخاصة بها، كل شيء يفترض أن يكون ذا أصالة وراسخاً بعمق، قد بدا وكأنه يفقد فجأة شكله ووجوده الحي لدى مقارنته بغيره، ويتحول إلى نسخة بائسة، إلى شكل كاريكاتيري.

ومرة أخرى أكرر أن انفجاراً غاضباً حل بهذا الشعب الصغير، وشمل كل مظاهر الحياة، واستطاع أن يطبع كل ما لم يكن منتمياً لهذا الوطن الصغير بصفة "التوحش" في كل الأزمان. وكان يثار السؤال: من كان هذا الشعب الذي لم يحافظ طويلاً على المجد التاريخي الذي تحقق له، وتقلصت مؤسساته بشكل مثير للسخرية، وعانى من الشك في كفاءته الأخلاقية، ومع أن أبناءه ارتكبوا رذائل منفرة فهم يدعون احترام الذات والقوة بين الشعوب كحق مكتسب، كما يدعيه الإنسان العبقري بين الجموع.

من المحزن حقاً أن كأس الشوكران السام الذي يمكن أن يقضي على حياة هذا المخلوق لم يكن وشيكاً. ذلك لأن السم الذي كان قوامه الحسد والافتراء والحقد لم يكن كافياً لتدمير هذا المجد القانع بما حققه بنفسه. لهذا يجب أن نشعر بالخجل والرهبة

أمام الإغريق. ومع أن البعض قد تجرأ، من خلال تمسكه بأولوية الحقيقة في الحياة، بالاعتراف بالحقيقة: إن اليونانيين كانوا قادة الثقافة، ثقافتنا وثقافة العالم كله، لكن الخيول التي تجر عربتهم القيادية كانت في أغلب الأوقات من خيولاً هزيلة، ولا تناسب تطلعات فرسانها الذين فضلوا لذلك أن يسخروا من هذه الجياد بقيادتها إلى الهاوية ـ تلك التي استطاعوا هم شخصياً تخطيها بقفزة كقفزة أخيل.

إذا أردنا أن ننظر إلى سقراط كواحد من هؤلاء القادة يكفي لذلك أن نعتبره النموذج الأصلي لشكل من أشكال الحياة الجديدة غير المتخيلة، النموذج البدئي للإنسان المنظّر (الناقد) theoritical man. بعد ذلك علينا أن نتابع الخطى لاستيعاب المغزى والهدف المتمثلين في هذا الرجل. إن الإنسان المنظّر، مثل الفنان، يجد سعادة غامرة في كل ما يحيط به. وهو كالفنان تحميه تلك السعادة من الأخلاق العملية المتشائمة ذات العين الشبيهة بعين ليكيوس الحادة، والتي لا تتوهج إلا في الظلام فقط. عندما يتم جلاء الحقيقة يحدق الفنان بسرور في ما بقي من أغطية يستر فيها فضاء اللوحة، لكن الرجل المنظّر يسعد ويقتنع بالأغطية التي أبعدها بعيداً، لتبلغ سعادته قمتها في عملية الكشف التي تكون ناجحة دائماً ويكون هو شخصياً من أنجزها بجهده. ما كان العلم ليوجد لو أنه كان مقتصراً فقط على تلك الإلهة العارية وحدها. ذلك لأن مهارته عندها ستبدو كمهارة الذين يحفرون حفرة باتجاه مركز

الأرض: كل واحد من هؤلاء الأشخاص يدرك أنه، حتى لو قضى حياته كادحاً في هذا المجال، لن يحفر إلا مسافة بسيطة نحو هذا المركز البعيد جداً، وأنه حتى لو احتمى بمظلة ما أنجزه أحد جيرانه الذين يحفرون مثله، فإن شخصاً ثالثاً سيجد من ينصحه بأن يحول جهده للعمل في نقطة أخرى بعيدة عن جاره ويكمل حفر نفقه.

ولو أن شخصاً آخر أخذ يحاول الآن أن يثبت أن القطبين لا يمكن الوصل بينهما بهذا النفق المستقيم، هل كان أحد سيستمر بالحفر في النقطة الأولى إلا بدافع المتعة. كأن يخطر له أنه قد يعثر على حجر كريم أو يكتشف قوانين الطبيعة؟ لهذا السبب، تجرأ ليسنغ، كأكثر الرجال المنظِّرين (النقاد) استقامة، على القول إنه يجد متعة كبيرة في البحث عن الحقيقة أكثر من الحقيقة ذاتها. وبذلك كشف ليسنغ لنا عن السر العميق الأساسي للعلم، وهذا ما أدهش العلماء وأغضبهم. إلى جانب هذه المعرفة المتصلة، هذه المغالاة في الاستقامة أو حتى في المعنويات المرتفعة. هناك أيضاً "وهم" دفين أول ما دخل إلى هذا العالم من خلال سقراط - صاحب الإيمان الذي لا يتزعزع بأن التفكير العقلاني الذي يقتدي بمنطق السببية يمكنه أن ينفذ إلى أعماق الكون، ومن شأن هذا ليس فقط جعلنا نتعرف الكون، بل جعلنا نصححه أيضاً. إن هذا الوهم الميتافيزيقي النبيل قرين طبيعي للعلم، وهو الذي يقوده مرة

بعد أخرى إلى أبعد امتداداته، حيث يصبح العلم هنا فناً: الفن بصفته الغاية الحقيقية لهذه الآلية.

لنتزود بمشعل هذا الفكر ونتوجه نحو سقراط. سنجد أنه أول مفكرٍ على الإطلاق يعيش على سجيته، بل أول من يموت بغريزته أيضاً، وهذا إنجاز أهم من غيره بكثير. وفي هذا يكمن السبب في أن صورة سقراط المحتضر، كرجل حررته بصيرته النافذة وعقله من رهبة الموت، وأصبح شعاراً لمفتاح بوابة العلم، مذكراً كل الذين يأتون لفتحها بالعمل الذي ينتظرهم: أن يجعلوا الوجود يظهر مفهوماً وبالتالي يمكن تبريره. وفي حال كان العقل غير كاف لأداء هذه المهمة فلا بأس من الاستعانة بالأسطورة - الميثولوجيا التي تحدثت عنها سابقاً كونها نتيجة ضرورية، بل غاية، للعلم.

والآن سوف نرى، بعد سقراط، حامل أسرار العلم، كيف أخذ يتعاقب ظهور أمواج المدارس الفلسفية واختفاؤها واحدة بعد واحدة. وكيف أن تعطشاً للمعرفة غير مسبوق حتى ذلك الوقت ولا متصور في عالم الثقافة، كشاغل حقيقي لكل صاحب فكر متنور، قاد العلم إلى أعالي البحار ليبقى هناك أبداً. ثم كيف استطاع هذا التوجه العام في البدء أن يرسخ شبكة عامة من الفكر العلمي عبر العالم كله. عندما نتذكر ذلك، ونتذكر هذا الهرم الشاهق جداً للمعرفة المعاصرة، لا يمكن إلا أن نلاحظ أن سقراط كان نقطة الانعطاف وذروة العبقرية في هذا العالم.

لو أننا تصورنا أن كل المخزون الذي يمكن إحصاؤه من الطاقات التي استخدمت في إطار هذا الاتجاه العالم لم يوظف لخدمة المعرفة، بل استخدم لتنفيذ غايات أخرى عملية وأنانية للأفراد والشعوب، لاتضح لنا أن الحروب الدولية المدمرة وموجات الهجرة المتواصلة للمجتمعات سوف تضعف حماسة إنسان الطبيعية تجاه الحياة إلى حد ما، مع ملاحظة النزوع إلى الانتحار عالمياً، وأن الفرد سوف يشعر ببقايا واجب يحتم عليه إذا كان ابناً بأن يخنق والديه، أو إذا كان صديقاً أن يخنق صديقه، كما فعل سكان جزيرة فيجي: سلوك من قبيل التشاؤم الحقيقي الذي يمكن أيضاً أن يولد أخلاقية مرعبة للقتل لمجرد الشفقة، وهو تشاؤم موجود، كما كان دائماً موجوداً، في كل أنحاء العالم، حيث لا يكون الفن متجسداً في أي شكل من أشكاله، كدين وعلم بخاصة، ليكون العلاج والوسيلة لمنع هذا الوباء القاتل.

أمام هذا التشاؤم الفعلي يمثل سقراط النموذج الحقيقي للإنسان المتفائل، الإنسان الذي جعله إيمانه بإمكانية تفسير طبيعة الأشياء يعزو القوة العلاجية الشافية للمعرفة والعلم، ويرى في الخطأ تجسيداً للشر. بالنسبة إلى مبدأ سقراط، يشكل النفاذ إلى جوهر هذه المفاهيم وفصل المعرفة الحقيقية عن عاملي الوهم والخطأ أنبل نداء إنساني حقيقي، بل النداء الإنساني الوحيد: فقد أصبحت آلية المفاهيم والأحكام والاستنتاجات منذ أيام سقراط تعتبر النشاط الأرقى للإنسان، واعتبرت أروع هبة تقدمها الطبيعة مقارنة

بالملكات العقلية الأخرى. حتى أشرف الشمائل وأنبلها، مشاعر الشفقة والتضحية والبطولة والطمأنينة الروحية، كفضائل يصعب تحقيقها، وهي التي سماها اليونانيون Sophrosyne، كان سقراط، ومن اتبع طريقته في التفكير من بعده حتى هذه الأيام*، يرى أنها تستمد من جدلية المعرفة، وبالتالي اعتبرت قابلة للتعليم. إن كل الذين اختبروا متعة المعرفة على أساس مذهب سقراط، وفهموا كيف تعمل هذه المعرفة للتوسع أكثر وأكثر في دوائر متتالية لتشمل كل العالم الظاهراتي برمته، كل هؤلاء سوف يجدون مرة بعد مرة حافزاً يشدهم إلى الوجود أقوى من الإرادة في المضي بهذه السيطرة عليها، ونسج شبكة محكمة جداً تحول دون الدخول إليها. بالنسبة إلى أي شخص يفكر في هذا الإطار، يبدو أتباع سقراط في نظر أفلاطون كمعلمين يعلمون شكلاً جديداً تماماً من أشكال "الفرح اليوناني"، والاستمتاع المبارك بالحياة يعبر عن نفسه في الأعمال ـ وفي أكثر الأحيان من خلال المؤثرات التعليمية وتلك الأمور المبلورة للفكرة maieutic في أذهان الشباب الأذكياء، بهدف إنتاج الأفكار العبقرية.

لكن العلم الآن يسير، نتيجة قوة الوهم فيه، بخطى حثيثة متجاوزاً العقبات لتحقيق غاياته، حيث ينهار التفاؤل اللازم للمنطق. ذلك أن محيط الدائرة العلمية يتشكل من عدد لا يحصى من النقاط، وحيث يكون مستحيلاً أيضاً معرفة كيفية قياس الدائرة

---

* طبعاً أيام نيتشه ـ المترجم.

بصفة كاملة، فإن الإنسان النبيل والموهوب يصل بكل تأكيد، حتى قبل أن يبلغ منتصف العمر، محيط الدائرة ليجد أنه يقف على الحافة محملقاً فيما لا يمكن التعبير عنه. وإذا ما شاء حظه التعس أن يتفهم هذا الإنسان كيف يلتف المنطق حول ذاته، ويعض ذنبه، يبرز فجر جديد من أشكال المعرفة، المعرفة التراجيدية، شكل معرفي يحتاج منا، إذا أردنا أن نتحمله، إلى الحماية والعلاج.

بعد أن اكتحلت عيوننا بمرأى اليونانيين وزاد نشاطها، دعونا ننظر الآن إلى الدوائر العليا في العالم الذي يحيط بنا. سوف نرى متعة التفاؤل بالمعرفة المتمثلة في شخصية سقراط، وقد تحولت إلى استسلام تراجيدي وافتقار إلى الفن. في الوقت عينه، من الواجب أن تستخدم هذه المتعة ذاتها، في مستوياتها الأدنى، العبارات المعادية للفن، وتجد أن التراجيديا الديونيسية طاردة بقوة. كما لاحظنا في المعركة بين تراجيديا أسخيلوس ومدرسة سقراط الفلسفية.

ها نحن نطرق بعنف رتاج أبواب الحاضر والمستقبل. ترى، هل هذا "التحول" مفض إلى تشكيلات عبقرية جديدة، وبخاصة لعبقريات صانعة للموسيقى قبل أتباع سقراط؟ هل شبكة الفن التي تلف العالم، في إهاب العلم أو الدين، ستكون محبوكة حبكاً أكثر دقة وأمتن، أم إن مصيرها التمزق في لجة "الحاضر" المفعم بالقلق والتوحش؟ لنجلس بعيداً للحظات، نراقب باهتمام لكن دون أن

نفقد الأمل، كما يجلس المفكرون الذين يراد لهم أن يكونوا شهوداً على تلك المعارك الطاحنة والتحولات. لسوء الحظ، هنا يكمن سحر تلك المعارك التي يجب على كل الذين يشهدونها أن ينالوا نصيباً من ضراوتها (27).

(16)

حاولنا عن طريق هذا المثل التاريخي أن نبين كيف أن التراجيديا أخذت تموت عندما حرمت من روح الموسيقى، كما أن من المؤكد أن تبعث حية بالموسيقى. لكننا في حاجة إلى التخفيف من غرابة هذا الافتراض وإظهار أصل الفكرة فيه. لهذا سندرس على الملأ ظاهرات شبيهة من واقعنا الراهن. سوف ندخل بكل جرأة عوالم تلك المعارك المكثفة التي وصفتها سابقاً بأنها قد شنت لعالمنا المعاصر في أعلى الدوائر بين المعرفة المقبلة على الحياة بنهم وبين ضرورة الفن. وفي هذا المسعى سوف أتجاهل كل الدوافع المعادية التي تحرض في أي عصر ضد الفن بصفة عامة وضد التراجيديا خاصة، وهي دوافع تتجذر في عصرنا هذا أيضاً مؤملة بتحقيق انتصار ـ إلى درجة أنه في مجال فن المسرح، على سبيل المثال، لم يزدهر فيه إلا الكوميديا المضحكة (الفرص) والباليه بشكل لا يعجب أحداً.

أود أن أتحدث فقط حول أشهر بطل خصم antagonist في المشهد التراجيدي للعالم، أعني العلم، الذي يمثل أقصى حدود التفاؤل، متكئاً على جده سقراط الذي كان يقوده. ومن ثم سوف أذكر القوى التي أرى أنها تخفي في طياتها إمكانية "ولادة التراجيديا مجددا" ـ ومعها ما لا يعرف من الآمال المباركة لانتشار الروح الألمانية!

لكن قبل الاندفاع إلى المعمعة دعونا نتزود بالمعرفة التي أحرزناها حتى الآن. سوف أركز تفكيري، خلافاً لكل الذين يستنتجون الفن من مبدأ وحيد، من نبع الحياة الضروري لكل عمل فني، على أعظم قديسين لدى اليونانيين القدماء، وهما أبولو وديونيس. هذان الإلهان أعتبرهما شخصياً أبرز وأرسخ مثالين حيين لعالمي الفن، ومختلفان كلياً عن كل ما عداهما من حيث عمق شخصيتيهما ومثلهما العليا.

يمثل أبولو في نظري تجسيداً للفكرة العبقرية، "مبدأ الفردانية"، كسبيل وحيد للبحث عن الخلاص الحقيقي عبر الوهم. أما سحر الفردانية في صيحة انتصار ديونيس الصوفية مقطوعة والسبيل مفتوح للوصول إلى أمهات الوجود، إلى جوهر الأشياء. هذا التعارض الهائل، هذه الثغرة المتوسعة بين الفنون التشكيلية الأبولية وبين الموسيقى الديونيسية، أصبحت واضحة جداً عند واحد من مفكرينا الأعلام إلى حد أنها دفعته إلى القول، دون إشارة من الرموز الإلهية الهيلينية، إن تلك الموسيقى كانت مختلفة في

طبيعتها وأصولها عن كل الفنون الأخرى، والسبب هو أن الموسيقى بعكس بقية الفنون لم تكن نسخة مطابقة تماماً للظواهر، بل كانت نسخة مباشرة عن إرادة الإرادة ذاتها، وهي تكامل بين كل المظاهر الطبيعية في هذا العالم وبين تجسيد للشيء بحد ذاته، أي بالميتافيزيقي*. لقد وضع رتشارد فاغنر بصمته موافقاً على هذه الرؤية المهمة للغاية بالنسبة لكل علم الجمال (الذي يشير بمعناه الجدي إلى بدايات علم الجمال)، معتبراً في مقالته عن بيتهوفن أن الموسيقى تمتثل لمبادئ جمالية مختلفة كلياً عن مبادئ الفنون البصرية، ولا يمكن قياسها بمقاييس جمالية. مع أن علم الجمال المزيف، إلى جانب الفنون المضللة والمتحللة، قد نما معتاداً على طلب المزيد، على أساس مفهوم الجمال السائد في عالم الفنون البصرية، تلك الموسيقى يجب أن تقدم وقعاً يشبه وقع الأعمال الفنية البصرية ـ إيقاظ المتعة في الأشكال الجميلة.

في اللحظة التي أصبح مدركاً لهذا التباين الكبير شعرتُ معه بقوة أنني مكره على مقاربة جوهر التراجيديا اليونانية، وبالتالي أعمق تجليات العبقرية الهيلينية. ذلك لأنني الآن فقط أصبحت أشعر أنني أسير قبضة السحر الذي سيمكنني من تجاوز عبارات علم الجمال التقليدية وأتمثل في داخلي المشكلة الرئيسية للتراجيديا. وهذا ما قدم لي قبساً مدهشاً وفريداً لفهم الروح اليونانية التي أحسست أن علم اللغة الكلاسيكي لدينا، برغم كل

* شوبنهاور: "العالم كرغبة وتمثيل"، ج 1، ص 262.

إلماعاته الرائعة، قد بقي محافظاً على موقع له على ضفافها كما لو كان خيالاً لها.

من الممكن بحث هذه المسألة المهمة بإثارة السؤال التالي: ما هو الأثر الجمالي الذي ينتج إذا ما حصل لقاء يجمع بين العناصر الجمالية المتفرقة في العالمين الأبولي والديونيسي؟ أو من الممكن تبسيط السؤال بالقول: كيف ترتبط الموسيقى بالصورة والفكرة؟ إن شوبنهاور، الذي امتدحه فاغنر على مناقشته هذه الفكرة بمنتهى الوضوح، يطرح القضية في غاية الوضوح في الفقرة التالية، التي سأعيد صياغتها كاملة.

> ***نتيجة لكل ذلك يمكن أن نعتبر العالم الظاهراتي، أو الطبيعة والموسيقى تعبيران مختلفان عن شيء واحد، وهذا ما يشكل الواسطة الوحيدة للقياس الذي يربط بينهما، هذا الرابط الذي نحتاج إليه إذا ما أردنا فهم طبيعة ذلك القياس. من هنا فإن الموسيقى، باعتبارها طريقة للتعبير عن العالم، لغة عالمية بأرفع المقاييس وترتبط بالأفكار الكلية بقدر ما ترتبط هذه الأفكار بالأشياء الخاصة. كما أن شمولية هذه اللغة لا تعني على الإطلاق الشمولية المجردة الفارغة، بل هي شمولية أخرى، تتعلق بالوضوح والدقة. فهي في هذا المجال كالأعداد والأشكال الهندسية، التي تعد أشكالاً عامة (كلية) في إطار التجربة، إذ هي قضية قبلية (بدئية) تطبق عليها جميعها، ومع ذلك فهي ليست مجردة، بل يمكن فهمها وتحديدها بدقة.***

إن كل المحاولات، والدوافع، وطرق التعبير عن الإرادة، كل الأحداث التي تحصل داخل الإنسان والتي تكون مشمولة بالعقل بشكل موسع، وكذلك الفهم السلبي للإحساس، يمكن التعبير عنها بعدد لا محدود من الألحان المحتملة، ولكن دائماً من خلال شمولية الشكل وحده دون المادة، ودائماً تبعاً للداخل ذاته فقط، وليس حسب الظاهرة، كما يمكن أن نقول، حسب روح الظاهرة دون مادتها.

هذه العلاقة الحميمة بين الموسيقى والطبيعة الحقيقية للأشياء يمكن أن تفسر أيضاً فكرة أنه عندما يتم تشغيل الموسيقى المناسبة للمشهد والفعل والحدث والبيئة، يبدو أنها تكشف لنا عن مكنوناتها الداخلية، كما تبدو بالغة الدقة والوضوح في التعبير عن المعنى. والأهم من هذا، بالنسبة للشخص الذي ينسجم تمام الانسجام مع روح العمل السمفوني، يبدو الأمر وكأنه يستطيع أن يرى كل الأحداث المحتملة في الحياة وفي العالم الذي يعيش بداخله. ومع هذا لو أن هذا الشخص غرق في التأمل فهو لن يستطيع أن يؤكد وجود تشابه ما بين القطوعة الموسيقية وبين الأفكار التي عبرت أفق عقله. والسبب، كما قلنا هو أن الموسيقى مختلفة عن كل ما عداها من ضروب الفن من حيث أنها ليست نسخة مطابقة للظاهرة، أو بالأحرى للموضوعية المحققة للرغبة، بل هي نسخة مباشرة للرغبة ذاتها، وبالتالي فهي لهذا السبب تعبر عن ميتافيزيقا الأشياء الطبيعية في العالم، عن الشيء بذاته للظاهرة.

لهذا يمكن أيضاً القول إن العالم قد جسد الموسيقى كما جسد الإرادة. ولهذا السبب تجعل الموسيقى العمل الفني، وأي مشهد في الحياة الواقعية وفي العالم، يبدو في الحال ذا أهمية كبيرة، وهذا دون ريب يزيد كثيرا من نبل الألحان ودقتها في القياس بالنسبة للروح الداخلية لأي ظاهرة من الظواهر. ولهذا السبب نحن نتخذ من قصائد الشعر مادة لحنية تغنى، أو كتجسيد بشكل "بانتوميم"، أو اندماج الاثنين معا في الأوبرا. هذه الصور المأخوذة من واقع الحياة الإنسانية، بعد قولبتها حسب الموسيقى كلغة عالمية، لا تمتثل له، وليست مطابقة له بمطلق الضرورة، بل مرتبطة كارتباط المثال بالمفهوم العام. هذه الصور في إطار وضوح الواقع تمثل ما تؤكده الموسيقى من خلال عمومية الشكل المجرد. ذلك أن الألحان، إلى حد ما، كالمفهومات العامة، هي تجريد للواقع. وهذا الواقع، ومن ثم كل عالم الأشياء الفردية، يوفر أشياء مفهومة، أشياء خاصة وجزئية، الحالة الخاصة، للأفكار العامة والألحان العامة أيضاً. لكن هاتين الشموليتين متعارضتان، على كل حال، في مجال من المجالات، نظراً لأن المفهومات لا تتضمن سوى الأشكال، المستخلصة بالدرجة الأولى من الأفكار، التي يمكن وصفها بأنها كالغلاف الخارجي المنزوع عن الأشياء. لهذا فهي مجردة تماماً.

من ناحية ثانية، تشكل الموسيقى النواة الداخلية التي تسبق كل مظهر، أو هي جوهر الأشياء. هذه العلاقة أمكن أيضاً أن يتم

التعبير عنها بلغة سكولائية (مدرسية) بالقول إن المفهومات عبارة عن "العام بعد الشيء" universalia post rem، والموسيقى بأنها العام قبل الشيء universalia ante rem بينما يقدم الواقع العام بذاته universalia in re. لكن هذه عموماً علاقة بين التأليف والتمثيل المحسوس، يمكن أن تكون مناسبة كما أشرنا لحقيقة كون الظاهرتين تعبيرين مختلفين تماماً عن الطبيعة الداخلية ذاتها للعالم. والآن، إذا كانت هذه العلاقة، في الحالة الخاصة، موجودة حقاً، حين يعرف المؤلف الموسيقي كيف يعبر بلغة الموسيقى العالمية عن الدوافع المحركة التي هي رغباته، والتي تشكل جوهر الحدث، عندها يكون لحن الأغنية، الموسيقى الأوبرالية، معبرين. بيد أن القياس الذي اكتشف الموسيقي أنه يقف بين الحالتين يجب أن يكون مصدره المعرفة المباشرة للطبيعة الباطنية للعالم المجهول بالنسبة إلى هذه الملكة العقلية. ليس ممكناً أن يكون ذلك محاكاة ناجمة عن الإرادة الواعية من خلال الأفكار، وإلا فشلت الموسيقى في التعبير عن الجوهر الداخلي، عن الإرادة ذاتها، بل تقدم فقط محاكاة غير مقنعة لنفسها كظاهرة. وهذا في الواقع ما تفعله كل الموسيقى عموماً.

(من كتاب: العالم كرغبة وتمثيل)

نحن نرى الموسيقى إذاً، حسب نظرية شوبنهاور، كتعبير مباشر عن الإرادة، ونشعر أن خيالنا مجبر على أن يؤطر هذا العالم الروحي (الموسيقى) الذي يخاطبنا، وهو عالم مخبوء لكنه يحرك من يسمعه ويجسده في مثال مقيس (قياسي). من جهة أخرى، عندما تتأثر الصورة والفكرة بموسيقى مطابقة فعلاً، يرتقيان إلى مستوى أعلى من المعنى. لهذا فالفن الديونيسي يتجه إلى ممارسة نوعين من التأثير في الفكر الفني الأبولي: فالموسيقى تستثير حدساً (صوراً) رمزياً symbolic intuition من نمط عام ديونيسي، ومن ثم يسبغ على هذه الصور الرمزية أرفع مستوى من الوعي. ومن هذه الحقائق التي تبدو واضحة تماماً في حد ذاتها، والتي ليس من الصعب الوصول إلى بحثها بشكل معمق، يمكن أن نستنتج أن بإمكان الموسيقى توليد عالم الأساطير، وهو أهم الأمثلة على ذلك هنا، بالنسبة إلى الميثولوجيا التراجيدية بالدرجة الأولى، وهي الأسطورة التي تتحدث بصورة رمزية عن حكمة ديونيس.

في الحديث حول الشاعر الغنائي بينا كيف أن الموسيقى تسعى جاهدة لنشر حقيقتها المعروفة من خلال الصور الأبولية: وإذا اعتبرنا أن الموسيقى، في أرقى مستوياتها، يجب أن تسعى أيضاً إلى بلوغ أفضل تعبير عن نفسها بالصور، فمن الواجب لذلك أن نأخذ بالاعتبار أنها تستطيع بالطريقة ذاتها العثور على التعبير الرمزي لحكمتها الديونيسية الفعلية. وأين يمكن أن نجد أفضل من التراجيديا والمفهوم التراجيدي مكانا للبحث عن هذا التعبير؟

لا يمكن استنتاج التراجيدي من طبيعة الفن كما هو شائع تقليدياً، وذلك تبعاً للمقولة الوحيدة في الوهم وعلم الجمال. فلا يمكن لنا إلا عبر روح الموسيقى أن نفهم معنى المتعة في تدمير الفرد. والسبب هو أنه لا يمكن خارج إطار الأمثلة المفردة لهذا التدمير أن نرى في وضوح ظاهرة الفن الديونيسي الخالد، هذا الفن الذي يعبر عن الإرادة (الإرادة) من خلال قدرته الكلية، في ما وراء حدود "مفهوم الفردنة"، وراء خلود الحياة التي تقع داخل العالم المرئي، بغض النظر عن مسألة التدمير برمتها.

إن الاستمتاع الميتافيزيقي في التراجيدي عبارة عن ترجمة للصورة: حيث يتم نفي البطل، كأرفع مظاهر التجلي لإرادة الإرادة، من أجل إرضائنا، لأن هذا البطل لا يعدو كونه ظاهرة، وبالتالي فإن خلود الحياة بالنسبة للرغبة يفلت من يد التدمير ويبقى سليماً. إن ما تصرخ به التراجيديا هو: **"نحن مؤمنون بخلود الحياة" أما الموسيقى فهي الفكرة المباشرة لهذه الحياة.** لكن الغاية من الفن التشكيلي أمر مختلف تمام الاختلاف. في الفن التشكيلي يتغلب أبولو على آلام الإنسان الفرد عن طريق التمجيد المنور لخلود الظاهرة. هنا الفكرة تتغلب على الألم الكامن في الحياة. فالألم، بمعنى من المعاني، يقع ضحية التضليل ويبتعد بعيداً جداً عن ملامح الطبيعة(28). هذه الطبيعة ذاتها، في إطار الفن الديونيسي ورمزيته التراجيدية، تكون موجهة صوبنا دون مواربة، صوتها الحقيقي الجهور يصرخ فينا: "فلتكونوا مثلي!،

مثلي أنا، أمكم الأزلية، خلاقين أبداً، ومدفوعين أبداً إلى الحياة، وأبداً تستمدون القناعة من ذلك التدفق الذي لا ينقطع من الظواهر".

(17)

إن الفن الديونيسي بدوره يريد منا أن نقتنع بالمتعة الخالدة للوجود ـ لكن شريطة أن نسعى لتأمين هذه المتعة فيما وراء الظاهرات وليس في الظاهرات ذاتها. هذا الفن يريدنا أن نعترف بأن كل ما يحدث في الوجود يجب أن يكون معداً لمواجهة مصير مأساوي ما. وهو يجبرنا على أن نتأمل في الأحداث المرعبة لوجود الفرد، لكن دون أن نتجمد خوفاً. إن العزاء الميتافيزيقي ينتزعنا للحظات من لجة التبدلات الشكلية المضطربة. ونصبح فعلاً ولأمد قصير الجوهر الأول ذاته، ونشعربالإرادة الجامحة للوجود والاستمتاع بهذا الوجود. عند ذلك نشاهد الصراعات، والعذاب، والتدمير الذي يلحق بالظاهرات كضرورة، بوجود حركة التوالد الأبدي لأشكال الوجود التي تتدافع ليشق طريقه إلى النور، إلى الحياة كحضن للخصوبة الغنية لعالم الإرادة.

وما إن نتحد بالمتعة الهائلة في الكون، ونشعر بأبدية هذه المتعة في النشوة الديونيسية، حتى تبدأ وخزات الألم الجارف تخرق

جلودنا. وبرغم كل هذه الآلام والمخاوف تحملنا السعادة على جناحيها لأننا موجودون في الحياة، ليس كأفراد، بل كأصغر وحدات منفردة حية، نجلس متحدين مع هذه المتعة المبدعة.

تحدثنا حكاية التراجيديا الإغريقية بكثير من الدقة والوضوح أن الفن التراجيدي اليوناني قد خرج بالفعل من أعطاف الموسيقى، من جوهرها. ولأول مرة نتمكن بفهمنا من إنصاف المغزى القديم والذهل للكورس. لكن ينبغي علينا أن نعترف بأن معنى الميثولوجيا التراجيدية لم يكن شفافاً من حيث درجة الوضوح الكلي لمفهومه لدى شعراء اليونان قديماً، ناهيك عن فلاسفتها. لقد كان أبطال اليونان إلى حد ما يتفوهون بأشياء ويقولون أكثر مما يعملون. لكن الأسطورة لا ترى ما يكفي من التشيؤ objectification لعالمها في علم الكلام. إن بنية المشاهد والصور الماورائية تكشف عن حكمة أعمق من الحكمة التي يمكن أن ينقلها الشاعر نفسه عبر كلماته وأفكاره. ونحن نلاحظ هذا عند شكسبير، حيث أن هاملت، على سبيل المثال، يقول أكثر مما يفعل. وبالتالي، إن العبرة من شخصية هاملت يمكن أن نأخذها، ليس مما يهذر به بالضبط، بل مما هو في التفكير المستغرق الذي يلف أيامه، ومن دراسة المسرحية ذاتها.

فيما يتعلق بالتراجيديا اليونانية، التي نراها مكتوبة فقط ككلام شفوي، فكما قلت سابقاً، إن التناقض بين الأسطورة والكلمة يمكن أن يكون مضللاً ويقودنا بسهولة إلى الاعتقاد أنها أكثر سطحية

وأقل عمقاً مما هي في الواقع، والى أن نتوقع أن تكون ذات وقع سطحي أقوى مما كان يفترض. قياساً على شهادات الأقدمين. ذلك أن من السهل جداً أن ننسى أنه بينما كانت جهود الشاعر تخفق في الوصول بالميثولوجيا إلى حالة روحية راقية المستوى ومثالية، كان هو ينجح دوماً كموسيقي.

لا شك في أن علينا أن نعيد تركيب قوة الأثر الموسيقي المهيمنة، بطريقة تقترب من الأسلوب المدرسي، حتى نتمكن من إدراك جزء من العزاء الذي لا يضاهى. ولا بد أنه متوفر في التراجيديا الحقيقية. لكن لا يمكن لنا، إلا إذا كنا من اليونانيين، أن نقدر مدى تأثير تلك الموسيقى الرائعة حق قدرها. بينما في كل الموسيقى اليونانية ـ لدى مقابلتها مع الموسيقى الأكثر غنى بما لا يقاس. والتي نعرفها ـ يمكن أن نستمع إلى الأغنية الشبابية فقط التي تبدعها العبقرية الموسيقية، ذات القوة المرخمة. واليونانيون، على حد قول الكهنة المصريين، أطفال خالدون. وهم مجرد أطفال حتى في فن التراجيديا، حيث يجهلون حقيقة اللعبة التي ابتكروها، والتي سرعان ما ستتصدع وتتفتت.

إن الروح النضالية التي أبدتها الموسيقى لبلوغ حالة البوح البصري والميثولوجي. والتي تنامت شدتها عبر الزمن من بدايات الشعر الغنائي حتى التراجيديا الأتيكية Attic* سرعان ما تنقطع

---

* صفة الفن الأتيكي في اليونان تطلق على الدراما الحضرية، وهي بهذا مقابل صفة الفن الدوري الذي يقصد به الفن الريفي والرعوي ـ المترجم.

بشكل مفاجئ بعد هذا التطور الهائل، ومن ثم ربما تختفي من الفن الهيليني. بينما بقيت الفلسفة الديونيسية التي ولدت أيضاً بهذه الروح النضالية ذاتها، حيةً في الأسرار الغامضة، بل حتى في ما آلت إليه من أشكال متحولة وتشوهات عجزت عن لفت انتباه المفكرين النجباء.

نحن الآن معنيون بما إذا كانت القوة النقيض التي استسلمت لها التراجيديا قد بقيت محافظة على إمكانيتها في تعويق النهوض الفني للتراجيديا والفلسفة التراجيدية. لو تم تحويل التراجيديا اليونانية القديمة عن خط سيرها بسبب الدافع الديالكتيكي للتوجه نحو المعرفة والتفاؤل العلمي، لربما أمكن لنا أن نستنتج من ذلك أن ثمة صراعاً لا ينتهي بين الفلسفتين النظرية والتراجيدية. وكنا سننتظر إلى أن يصل شوط الروح العلمية إلى نهايته، وأن تجبره حدود هذه النهاية على التخلي عن ادعائه بحقه في العالمية، حتى يبزغ من جديد فجر التراجيديا. وباستطاعتنا أن نستخدم الرمز "سقراط المبدع للموسيقى"، ضمن المفهوم الذي ناقشناه سابقاً، من أجل وصف ذلك الشكل الثقافي. وفي إطار هذا التباين أرى أن الروح العلمية بمثابة الإيمان بغموض الطبيعة والقوى الشافية العامة للمعرفة التي ظهرت، أول ما ظهرت، ممثلة بشخصية سقراط.

بمعرفة النتائج المباشرة لهذه الروح العلمية المتقصية يمكن أن نستذكر فوراً كيف أنها قتلت الميثولوجيا، وكيف أن موت

الميثولوجيا اقتلع الشعر من جذوره الطبيعية، من تربته المناسبة جداً، ورمته بعيداً بلا ماوى. وإذا جاز لنا أن نمنح للموسيقى قوة بعث الميثولوجيا مجدداً، فسوف يتحيم علينا إذن البحث عن الروح العلمية في الأماكن التي هاجمت بداخلها الطاقة المولدة للأسطورة mythopoeic . إن إحدى هذه الحالات تتمثل في تطور أغاني الديثرامب الأتيكي الجديد، التي كفت موسيقاها عن التعبير عن جوهرها الأعمق، وعن الإرادة ذاتها، لتكتفي بإعادة إنتاج ما لا يقنع من الظواهر بشكل مقلد ونظري. إن الطبائع الموسيقية الحقة كانت تحتقر الموسيقى المبتذلة بنفس القدر الذي شعرت به تجاه النزعات غير الفنية لدى سقراط.

بكل تأكيد، إن الغريزة الحادة التي لا تخطيء لدى أريستوفان، هي التي قبضت على المفتاح حين أحاط سقراط بكامله، ومعه التراجيديا اليوربيدية وموسيقى شعراء الديثرامب الجدد، بقدر متساو من البغض، وعندما شعر بأعراض تحلل ثقافي داخل هذه الظاهرات الثلاث معاً. لقد انتهكت أغاني الديثرامب الجديدة قدسية الموسيقى وحطت من قدرها بجعلها محاكاة مزورة للظاهرات المختلفة ـ كالحرب، على سبيل المثال، أو كالعاصفة في أعالي البحار ـ وبذلك تكون قد حرمتها من قدرتها على توليد الأسطورة. فإذا كان سعي الموسيقى يتمثل فقط في إمتاعنا عن طريق إكراهنا على البحث عن قياسات سطحية بين عملية تخليق في الحياة وبين الطبيعة وهياكل إيقاعية معينة وأصوات موسيقية،

على فرض أن فكرنا مقتنع بالاعتراف بهذه القياسات، فسوف نحرم بعد هذا من القدرة على الاستجابة للميثولوجي. فالميثولوجيا ترغب في أن ينظر إليها باعتبارها مثالاً للعام وللحقيقة التي تقابل اللانهاية.

لقد كانت الموسيقى الديونيسية بهذا القدر مرآة عامة تعكس الإرادة العامة. وكل حدث مادي ينعكس على صفحتها يجري تضخيمه في الحال ليتسنى لحواسنا أن تستوعبه كجانب واضح من الحقيقة الخالدة. وبالعكس، أي حدث مادي يتم تجريده من كل شخصيته الميثولوجية عن طريق الألحان التي يرسمها المؤدون في الديثرامب الجديد. وحيث أصبحت الموسيقى نسخة مبتذلة لظاهرة ما، تعاظم بؤسها مراراً أكثر من بؤس الظاهرة التي تحاكيها.

هذا البؤس في الموسيقى يتبدى من خلال تحجيم الظاهرة في وعينا، حتى أن معركة أدارتها الموسيقى، على سبيل المثال، تتلاشى في إيقاعات حربية، وفي صرخات الحرب وما إلى ذلك، ولا يسمح لمخيلتنا أن تبتعد أبعد من هذه الملامح. هكذا، بالنسبة للموسيقى الحقيقية، ليس المزاج العام tone – painting في كل المعاني، سوى نقيض القدرة على توليد الميثولوجي. فهو يفاقم بؤس الظاهرة أكثر، بينما الموسيقى الديونيسية تتسع وتغني الظاهرة الفردية إذ تحولها إلى صورة للعالم. وقد تمتعت الروح الديونيسية بنجاح هائل خلال تطور الديثرامبية الجديدة، حيث

غربت الموسيقى عن نفسها وجعلتها خادمة للظاهرة. لهذا السبب بالذات من الممكن أن نصف طبيعة يوربيدس بأنها غير موسيقية أبداً، مع أنه، بمعنى أرقى، كان يعتبر نصيراً متحمساً لموسيقى الديثرامبية الجديدة، وأفعم مختلف مؤثراتها وأساليبها بسخاء اللصوص.

إذا تطلعنا في اتجاه آخر يمكن أن نرى قوة هذه الروح اللاديونيسية والمناهضة للميثولوجيا في اشتغالها، بالتركيز على رسم الشخصية والتطهير السيكولوجي كما يحصل في تراجيديا سوفوكل. بعد الآن ما عاد يتوقع من الفرد أن يتمدد ليصبح نموذجاً خالداً، بل أن يمثل كشخص عادي بملامح سطحية ومساوئ كثيرة، كل سمة فيها محددة بشكل دقيق، بحيث أن المشاهد بدوره لم يعد قادراً على أن يعيش الأسطورة، فيهرب بدلاً من ذلك إلى التركيز على احتمالية التشخيص وقدرة الفنان على المحاكاة .

وهنا أيضاً نحن مدركون لانتصار الظاهرة الفردية على الجماعية، والميل نحو دراسة النوع دراسة تشريحية بصفة انفرادية. بهذا أخذنا هنا نتنفس هواء بيئة مسرحية تحترم المعرفة العلمية أكثر من احترام الانعكاس الفني لقانون عام. هذا الميل باتجاه التشخيص كان يسابق الزمن. وفيما كان سوفوكل يرسم شخصيات كاملة ويخضع الأسطورة لتطور هذه الشخصيات، كان

يوربيدس يركز، في تصوير شخصياته، على الملامح الرئيسية للفرد فقط، كما تنعكس من خلال مشاعره الصارخة.

في الكوميديا الأتيكية الجديدة كل ما تبقى هو الأقنعة مع تعبير وحيد: عجائز طائشون، وسماسرة مخدوعون، وعبيد بائسون - وهو ما يتكرر مرة بعد مرة. إذن، ما الذي أصبح يشكل الروح الميثولوجية المولدة للموسيقى؟ إن الموسيقى الوحيدة التي عاشت مصممة على أساس أن تثير المشاهد أو تذكره بالماضي، إما أن تمارس دوراً تحريضياً لتشجيع المكتئبين والمتعبين، أو تصف المزاج العام tone - painting. لقد كانت الموسيقي المثيرة تهتم فقط بالنص المرافق: حتى الأغاني التي غناها أبطال يوربيدس والكورس كانت إلى حد ما قذرة. فما هو الدور السلبي الذي كانت تمارسه بتدخلها في أعمال المؤلفين الصفيقين الذين جاؤوا بعده؟

غير أن الروح اللاديونيسية الجديدة تتجلى في أبهى صورها في خاتمة المسرحيات الجديدة. فنهاية التراجيديا القديمة كانت تتميز بإحساس من التوفيق الميتافيزيقي الذي لولاه، لكان من المستحيل أن نتصور أننا يمكن أن نستمتع بالتراجيديا. من المحتمل أن مزاجية التوفيق في عالم آخر يبدو الأكثر نقاء في مسرحية "أوديب في كولون" والآن، عندما فقدت التراجيديا عبقرية الموسيقى ماتت التراجيديا بمعناها الأدق . لقد أصبح البطل مبارزاً، وأعطي الحرية حالما أصبحت الموسيقى تنتقد بقسوة.

لقد أصبح العزاء المتيافيزيقي مستبعداً نتيجة استخدام آلية العناية الإلهية. ولست أعني بذلك أن الفلسفة التراجيدية قد تم تدميرها تدميراً تاماً وشاملاً من قبل الروح اللاديونيسية القاهرة، لكننا ندرك أن عليها أن تهرب لتنجو من مجال الفن نحو العالم السفلي بالشكل المنحل لطقس سري، كما حدث فعلاً. وفي الوقت ذاته ثارت النفس الاستهلاكي لهذه الروح وغطت كل سطح الحقبة الهيلينية، متبدية في شكل "الفرح اليوناني" الذي سبق أن وصفناه بأنه فرح قديم وغير مثمر في وجوده.

هذا الفرح مناهض للعفوية المجيدة لدى اليونانيين القدماء، زهرة الثقافة الأبولية التي نهضت من هوة الكآبة، فكانت انتصار الإرادة اليونانية، وهي الثقافة التي عكست عالم الجماليات، وغلّبتها على الألم وحكمة الألم.

لقد كان أنبل أشكال الفرح اليوناني الأخرى، للروح الألكسندرية، هو فرح الإنسان النظري، (المفكر/ الناقد). هذه الملامح تظهر الملامح نفسها التي استنتجتها من الروح اللاديونيسية. وهي مناهضة لحكمة ديونيس، والفن الديونيسي، وتسعى لتدمير الأسطورة، والى أن تحل فكرة الإيقاع الأرضي بدلاً من العزاء الميتافيزيقي، أي هي عناية إلهية من نمط خاص - رب الآلات والبوتقات الصاهرة، مستوى الأرواح الطبيعية التي تم إقرارها واستخدامها لخدمة الأنانية العليا. هذه الروح تؤمن بتصحيح العالم عبر المعرفة وحياة يقودها العلم، وهي تستطيع أيضاً أن تقيد

الفرد حقاً ضمن دائرة محدودة من المشاكل الممكن حلها، التي يمكنه من داخلها أن يخاطب العالم بفرح قائلاً "أحبك أيتها الحياة، أنت جديرة بالمعرفة".

(18)

هنا ظاهرة أبدية: فالشراهة لا تعدم دائماً إيجاد طريقة للحفاظ على مظاهر إبداعها حية، وتأييد هذه المظاهر بإضفاء الوهم على الأشياء. ولدينا هنا ثلاثة أنماط ثقافية أو مستويات: فالبعض مفتون بالفرح السقراطي بالمعرفة وقدرته على مداواة الجراح الوجودية الأبدية، بينما يعلق بعض آخر في شباك الوهم كستار جمالي مغر ينبسط أمامه، وتنشغل فئة ثالثة بعامل العزاء المتيافيزيقي الذي يوحي بأن دوامة الظواهر الحياتية الخالدة سوف تبقى مستمرة بعزيمة ثابتة نحو الأمام، ناهيك عن الأوهام الأكثر عمومية والأكثر قوة ربما للإبقاء على الإرادة يقظة دوماً.

هذه المستويات الثلاثة من الوهم هي موضع اهتمام الأشخاص الأرفع الذين يتنكبون الحمل الوجودي بصلابة أكبر، والذين يجب أن يكونوا أخذوا بالحيلة لإبعادهم عن محنتهم من خلال دوافع خاصة. وهذه الدوافع هي التي أطلقنا عليها اسم الثقافة بصفة عامة. ثم إن القياسات التناسبية بين العناصر المكونة لهذا

المزيج تدل على أن الثقافة محكومة بكونها إما ذات طبيعة سقراطية أو فنية أو تراجيدية. وفيما عدا ذلك من الممكن الافتراض أن الأمثلة التاريخية مقررة مسبقاً على أنها، إما ألكسندرية أو هيلنيية أو هندية (براهمانية)*

إن عالمنا المعاصر عالق بشكبة الثقافة الألكسندرية المتمثل بالإنسان النظري (بالفكر السقراطي)، الذي يتسلح بأرفع قوى المعرفة والاشتغال بالعلم، ومثالها الأصلي المبشر بها هو سقراط. هذا المثل الأعلى هو مصدر كل مناهجنا التربوية، وجميع الأشكال الأخرى للوجود تخوض صراعاً للبقاء متوازياً معه، وفي التحليل الأخير يتم التسامح معها لكن دون تشجيعها. وبمعنى من المعاني يكاد يكون مرعباً، بقي المفكر أمداً طويلاً حياً كرجل علم، كباحث فقط. وحتى الفنون الشعرية لدينا كان عليها أن تنمو في إطار محاكاة التجارب العالمية. لقد تمكنا في إطار النتائج الأساسية للشعر المقفى من أن نتعرف حتى الآن على منبت الشعر الذي لدينا في التجارب السطحية المكتوبة بلغة غير اللغة الأم بطريقة عالمية. ففي نظر اليوناني الحقيقي يبدو "فاوست"، الذي يجسد المنظر المعاصر، غير مفهوم أبداً حين يقبل بلا قناعة وبكل طاقاته ليكرس نفسه لخدمة الشعر والشيطان، مدفوعاً بدوافع حبه للمعرفة. ونحن في حاجة إلى مقارنته بسقراط لكي يتضح لنا أن

---

* هذه الثقافات كما يفهم من النص سقراطية، أو تراجيدية، أو فنية تتمثل في رأي نيتشه بهذه الحالات الثلاث المذكورة ـ المترجم.

الإنسان المعاصر قد بدأ يتفهم محدودية الفرح السقراطي بالمعرفة، وهو يتطلع بشوق للوصول إلى بر الأمان ويتخلص من لجة بحار المعرفة العقيمة اللامحدودة. ذات مرة قال غوته مخاطباً إيكرمان، في معرض الحديث عن وضع نابليون: "أجل، يا صديقي، الأفعال العظيمة مثمرة". وكان يريد بذلك أن يذكرنا بطريقة عفوية بان الإنسان النظري لا يمكن تصديقه، وأنه مدهش في نظر الإنسان المعاصر. وإلى أن يتبين لنا أن هذا الشكل الغريب من أشكال الحياة غير مستعص على الفهم، أو يمكن التسامح معه، فإننا في حاجة للاستعانة بغوته.

علينا أن نكون مدركين جداً لما يكمن في أعماق الثقافة السقراطية ـ التفاؤل، الذي يُتخيل أن لا حدود له! ولا ينبغي أن نخشى شيئاً عندما يبلغ هذا التفاؤل مرحلة النضج، عندما يبدأ المجتمع الذي تخمر من رأسه حتى قدمية بهذه الثقافة، يهتز متماوجاً بالتطلعات والحركة، عندما يتم تحويل الإيمان بالسعادة البشرية للجميع، تحويل الإيمان بإمكانية تحقيق هذه الثقافة المعرفية العالمية تدريجياً إلى مطلب عاجل لهذه السعادة الألكسندرية على الأرض، بالاستعانة بعناية إلهية كالتي طبقها يوربيدس! ولكن يجب الانتباه إلى ما يلي: إن الثقافة الألكسندرية تحتاج إلى طبقة العبيد لكي تعمر طويلاً. لكن هذه الثقافة بمنظورها الذي تحمله إلى الوجود، ترفض ضرورة هذه الطبقة، وبالتالي: ما إن تبلى نتيجة كلماتها المغرية والمواسية حول "كرامة الإنسان"

و"كرامة العمل" حتى تبدأ هذه الثقافة بالانحدار شيئاً فشيئاً إلى قدرها الرهيب.

ليس هناك ما هو أشد إرهاباً من طبقة العبيد البربرية التي تعلمت أن تعتبر نفسها مظلومة في حياتها، فتنطلق طالبة الانتقام، ليس دفاعاً عن نفسها فقط، بل دفاعاً عن الأجيال السابقة كلها. وحيال عواطف كهذه من الذي يتجرأ على مناشدة معتقداتنا الشاحبة والمنهكة، التي ذبلت تعاليمها العلمية؟ إن الميثولوجيا، كوازع مسوغ لوجود كل المعتقدات، أصبحت مشلولة تماماً، حتى لاهوتنا أصبح تطغى عليه هذه الروح المتفائلة التي تحدثنا عنها باعتبارها نواة الخراب في المجتمع.

بينما تبدأ المحنة القابعة في سكون في رحم الثقافة النظرية بزرع الرعب تدريجياً في نفوس الإنسان الحديث، وتجبره على اللجوء مكرهاً إلى ما ادخرته ذاكرته من تجارب علها تساعده على إيجاد الدواء الناجع الذي يمكن أن يدرأ عنه مخاطرها عليه، برغم عدم ثقته في هذا الدواء، وبينما يبدأ بتكوين فكرة أولية عن النتائج التي ستترتب على وضعه المأزوم هذا، فإن الكثير من الأشخاص المعروفين والبارزين عالمياً، كانوا يحتمون بدرع العلم ويستخدمونه للكشف عن قصور المعرفة ونزعاتها، وبذلك بدأوا بكل عزيمة بنفي امتلاك المزاعم العلمية شرعية عامة وأهدافاً عامة. وبهذا السلوك كشف هؤلاء الغطاء عن التضليل القائم على مبدأ السببية الذي يزين له أن باستطاعته تفسير جوهر الأمور الدفينة.

لقد كانت شجاعة الحكمة الهائلة التي تحلى بها الفيلسوفان "كانت" وشوبنهاور هي التي حملت بحزم مهمة التصدي وتحقيق الانتصار على التفاؤل الذي يكمن في أعماق المنطق، الذي يشكل بدوره أساس ثقافتنا. وفي حين اعتقدت هذه النزعة المتفائلة في السابق أن من الحكمة معرفة كل أسرار العالم وفكفكة غموضها، اعتماداً على مبدأ الشرعية الأبدية aeternae veritates غير الضار في ظاهره، وتعاملت مع عناصر المكان والزمان والسببية كقوانين شرطية ومشروعة عالميا، فقد كشف كانت كيف أن هذه العناصر قد استغلت فقط من أجل تحويل حدود الظواهر، كيف أن كل ما فعلته "مايا"، إلى جوهر فذ وحقيقي للأشياء، فجعلت بذلك المعرفة الحقيقية لهذا الجوهر أمراً مستحيلاً جداً. أو على حد وصف شوبنهاور، هي أغرقت الحالم في سبات عميق (انظر: العالم كرغبة وتمثيل). وقد أسهمت هذه الفكرة في ثقافة أفضّل أن أدعوها بالتراجيدية. وأبرز سمة في هذه الفكرة أن أسمى هدف لها ما عاد كامناً في العلم، بل في الحكمة، بعيداً عن تضليل انحرافات العلوم المغرية، وأنها تنظر إلى العالم بأكمله بعين ثابتة، وتسعى إلى احتضان الألم بكل حنو كما لو كان ألمها هي.

لنتصور الآن جيلاً صاعداً يتميز بنظرة ثابتة ونزوع إلى البطولة والأبهة. ولنتصور أيضاً تلك الخطوة الجريئة التي قام بها الذين قتلوا التنين، وتلك الشجاعة المزهوة التي يرفضون بها مبادئ الضعفاء المتمثلة في التفاؤل لكي"يعيش بجدارة" كل ما يقوم به.

ترى، هل الإنسان التراجيدي في مثل هذه الثقافة، التي علمت نفسها بنفسها على تقبل ظروف الجد والخوف، لا يحن بكل تأكيد إلى العزاء الميتافيزيقي للفن الجديد، إلى التراجيديا، كما فعلت إلهته هيلين، هاتفاً مع فاوست:

ألا يجدر بي أن أسعى بكل ما عندي من حنين لكي أعيد إلى الحياة ذلك الكائن الأغرب في الدنيا؟ (29)

لكن ما دامت الثقافة السقراطية قد اهتزت من واجهتيها، وما دامت الآن غير قادرة على فعل شيء إلا على حمل صولجان العصمة بيدين مرتجفتين ـ بسبب الخوف من تأثيراتها هي، التي بدأت تقرأها في المستقبل، ونتيجة فقدانها الثقة السابقة في المشروعية الأبدية لمؤسساتها ـ لذلك فهي الآن حزينة، حيث ترى فكرها يرقص مندفعاً في حنين لمعانقة أشكال جديدة، واحداً بعد الآخر، لا لشيء سوى إخافتها، كما أخاف مفستفليس العرافة "لامياي". هذه هي سمة "الثغرة" التي اعتبرت بأنها العلة الأساسية للثقافة الحديثة: خشية الإنسان النظري من نتائج ما يشتغل عليه هو، وبالتالي تهيبه بسبب عدم قناعته بالاندفاع بقوة في تيار الحياة الشديدة البرودة، فيأخذ بدلاً من ذلك يرقص مراوحاً عند الشاطئ. هذا الإنسان ما عاد يطيق رؤية الأشياء كاملة، بعد أن سلقته تماماً نزعة التفاؤل.

في الوقت عينه هذا الإنسان يشعر كيف ينبغي على الثقافة القائمة على العلم أن تندثر حالماً تفقد منطقيتها، لكي تفلت من عقاب نتائجها هي الخاصة. إن هذا البؤس العام موجود بصورة مكشوفة في فنوننا. ومن العبث أن نقلد الآخرين بالاعتماد على العهود الإبداعية وأناسها. وعبثاً أيضاً يعمل "الأدب العالمي" من أجل الالتفاف حول الإنسان الحديث، ناشداً لديه العزاء. ومن العبث أيضاً أن يجلس الإنسان الحديث في بؤرة الأساليب الفنية ووسط الفنانين من كل العصور، عله يتمكن من توصيفها وتسميتها كما سمى آدم الحيوانات. إنه يبقى جائعاً أبداً، يبقى "ناقداً" لكنه فاقد القوة والمتعة، يبقى إنساناً من طراز "ألكسندري"، لكن في قرارته هو داعية تحرير ومصحح للتجارب، بعد أن أعماه تماماً الغبار المتراكم على مجلداته وكثرة الأخطاء المطبعية.

(19)

ليس في الإمكان وصف المضمون الداخلي لهذه الثقافة السقراطية بشكل أكثر دقة من القول إنها ثقافة فن "الأوبرا". والسبب أن هذا هو المجال الذي وجدته هذه الثقافة مناسباً للتعبير عن رغباتها ومفاهيمها بكل ما فيها من عفوية مدهشة، إذا ما قورنت نشأة الأوبرا ومسار نموها بالحقائق الخالدة للعالمين الأبولي والديونيسي.

بداية، من الواجب تذكير القارئ بأصل ما يسمى الأسلوب التمثيلي stilo rappresentativo وفن الأداء الملحون (كلام شعري من طبيعة في الأوبرا). هل من المفهوم أن موسيقى الأوبرا التي تم تجسيدها جيداً، وهي غير جديرة بالاحترام، يجب أن تكون قد لقيت ترحيباً حاراً واحتفي بها، باعتبارها ميلاداً جديداً، ربما، للسحر الحقيقي، من عصر أنجب لتوه ذلك المجد المقدس كما أنجب موسيقى الباليسترينا Palestrina المقدسة؟ ثم، من الذي يعزو الانتشار الهائل للحب الموجه للأوبرا فقط إلى التنميق المميز للدوائر الفلورنسية الباحثة عن الإلهاء، وإلى غرور مغنيها في المسرح؟

في استطاعتي أن أبين فقط حقيقة أن هذا الهوى تجاه "الكلام" نصف الموسيقي قد ظهر في تلك الفترة ذاتها، وفي ذلك المجتمع عينه، إلى جانب أقواس النصر التي بنيت لهارمونيا الباليسترينا، بتضامن كل المسيحيين إبان العصر الوسيط، بالإشارة إلى اتجاه فني رائع أسهم في تكوين نواة الأداء الأوبرالي الملحون.

يستطيع المغني أن يستوعب الراغب عبر سماع الكلمات بوضوح خلف قصف الموسيقى، من خلال الإكثار من الكلام على حساب الغناء، ومن خلال التأكيد على التعبير الدرامي للكلمات في هذه الأغاني. وبهذا التأكيد على العصر العاطفي المثير يجعل المغني الكلمات أسهل فهماً، ويتغلب على النصف المقابل من الموسيقى. وبهذا فهو يغامر بجعل الموسيقى تطغى في لحظة غير مناسبة،

محطماً بذلك مباشرة العاطفة التي تثيرها الكلمات، وكذلك وضوح الكلمات، بينما يشعر بدافع لا يفنى نحو تدفق الموسيقى وتمثيل الفنان لطاقاته الصوتية.

في هذه اللحظة يخف الشاعر لنجدة الفنان، فيقدم له فرصاً مناسبة لإطلاق صيحات التعجب بشكل كلمات مكررة، وعبارات وما إلى ذلك، حيث يمكن للفنان (المغني) في هذه اللحظات، بعد أن كان منسجماً تماماً في اللحن الموسيقي، أن يستريح دون اهتمام بالكلمات. إن هذا التناوب المتبادل في الكلام المشحون بالعاطفة، المغنى جزئياً فقط، إلى جانب عبارات التعجب التي تؤدى غناء بشكل كامل، هو أساس فكرة الأسلوب التمثيلي. إن هذه المحاولة المتناوبة بسرعة بهدف التأثير مرة في اهتمام المتلقي، بالفكرة والمفهوم، ومرة ثانية في استجابته للموسيقى، تجمع كمحاولة بين كونها غير طبيعية بالكامل، وبالتالي كونها مناقضة بعمق للدوافع الفنية الأبولية والديونيسية، بحيث تجعلنا نستنتج أن هناك أصلاً للأداء الملحون recitative يكمن داخل عنصر جوهري، ولا غنى عنه بالنسبة إلى الغرائز الفنية. وحسب هذا الوصف يمكن أن نعرف الأداء الملحون بأنه مزيج من الخطابة الملحمية والقصيدة الخطابية. وهو ليس مزيجاً ثابتاً وراسخاً، ولا يمكن بلوغه من خلال المكونات المختلفة تماماً، بل عن طريق تلصيقه بقوة من الخارج كما تلصق قطع الموزاييك، دون أن يكون له شكل يوازيه في العالم وفي واقع التجربة. لكن ذلك لم يكن اقتناع الذين يخلقون

الأداء الملحون: فهؤلاء أنفسهم، ومعهم أزمانهم، كانوا يؤمنون بأن الأسلوب التمثيلي قد حلّ غموض الموسيقى القديمة، السر الذي استطاع وحده أن يفسر التأثير الهائل لأورفيوس وأمفيون، بل لغز التراجيديا الإغريقية كلها.

هذا الأسلوب الجديد اعتبر أنه يقظة جديدة لأكثر أنواع الموسيقى تأثيراً، موسيقى الإغريقيين الأولين. وبالفعل، استناداً إلى الرؤية التقليدية العامة والتامة لعالم هومر باعتباره العالم الأول، كان هؤلاء يوصلون الموسيقى إلى الحلم بأنهم قد عادوا إلى بدايات البشرية في الجنة، حين كانت الموسيقى تمتلك وحدها النقاء والقوة والبراءة المميزة لها، التي تحدث عنها الشعراء بشكل مؤثر في مسرحياتهم الرعوية. وهذا يتيح لنا إمكانية رؤية جوهر التطور الذي حصل لهذا النوع الفني الحديث. هنا أصبح الفن مطواعاً لضرورة قاهرة، لكن تلك الضرورة لم تكن من طبيعة جمالية ـ الحنين إلى المثالي، إيمان بالوجود الأزلي للفنان الطيب، الفنان الحقيقي. كانت النظرة إلى الأداء الملحون / شبع المغنى إنه اكتشاف ثان للغة البشر الأولين، فيما اعتبرت الأوبرا موطن الأحياء الطيبين طيبة الأبطال والمثاليين، الذين استجابوا لأوامر الدافع الفني للطبيعة، وفي كل مرة كان عليها أن تأمر بشيء كانت تغرقه جزئياً على الأقل ليتفجر ألحاناً بأقل قدر من التأثير العاطفي.

نحن لسنا مهتمين بالإشارة إلى أنه مع هذه الصورة المبتكرة حديثاً للفنان في نعيمه، كان الإنسانيون في تلك الأيام يخوضون معركة ضد الأفكار الكهنوتية التي تصور الإنسان بأنه فاسد لا يمكن إصلاحه وملعون، وبذلك كانت الأوبرا تعتبر عقيدة معارضة بيد الإنسان الطيب، وفي الوقت نفسه تستخدم كترياق شاف من التشاؤم حول وجود افتتان للجديين من الناس في تلك الأيام، نظراً إلى عدم اليقين حول أوضاع الحياة يومها. يكفي أننا يجب أن نميز كيف أن السحر الحقيقي، وبالتالي نشأة هذا الشكل الفني من القناعة بضرورة لاجمالية تماماً، من تمجيد الإنسان لذاته، من صورة الإنسان الأول ككائن طيب وفنان بالطبيعة، وهو مبدأ حولته الأوبرا شيئاً فشيئاً إلى مطلب ملح ومرعب، حاجة لم يعد بوسعنا أن نتجاهلها أكثر في مواجة الحركات الاشتراكية في عصرنا الحاضر. إن "العبد النبيل" يطالب بحقوقه. حقاً إن هذا أفق من آفاق النعيم!

هنا يتوجب علي أن أضيف توكيداً توضيحياً موازياً لموقفي بأن الأوبرا تقوم على الأساس ذاته الذي تقوم عليه ثقافتنا الألكسندرية. فالأوبرا نبتت من بنات أفكار الإنسان النظري، الإنسان العادي الناقد، وليس الفنان: وهذه إحدى أغرب الحقائق في تاريخ الفنون جميعها. لقد كان المستمعون غير الموسيقيين حقاً هم الذين طالبوا بأن تكون الكلمات قبل غيرها مفهومة لديهم. وبذلك فإن ميلاد الموسيقى من جديد يمكن أن يحصل عندما يتم

العثور على طريقة للغناء تكون الكلمات فيها تحلق كنغم مضاف فوق النغم الأصلي، كما يرتقي السيد فوق عبده. فقد كان هناك شعور بأن الكلمات أنبل من النظام الهارموني المصاحب مثلما يكون العقل أنبل من الجسد. ومع هذا، فبمثل هؤلاء الهواة، بمثل هذه الفجاجة البعيدة عن عالم الموسيقى، أصبح سائداً التعاطي مع البنى الموسيقية والصورة والكلمة في الأيام الأولى لنشأة الأوبرا. وبمثل هذه الروح من الجمال كانت دوائر الهواة الأنيقة بين الشعراء والمغنين تشجع التجارب الأولى للأوبرا التي يقومون برعايتها.

إن الإنسان غير المتمكن من الفن يخلق لنفسه نوعاً من الفن يطابق الوضع الذي يخلقه من لا علاقة له بالفن الحقيقي. لأن هذا الإنسان الذي لا يمتلك فكرة عن مكنونات فن الموسيقى الديونيسية، تراه يحول المتعة الموسيقية إلى عوالم عقلانية من الخطابة التي تجمع بين العبارة والموسيقى الانفعالية على الطريقة الأسلوب التمثيلي وإلى شكل حسي من الموسيقى الصوتية. ولأنه مفتقد للرؤية فهو يفرض بالقوة على الفنان الآلي والتزييني ليعمل لحسابه. ولأن الجوهر الحقيقي للفنان يقع خارج محيط فهمه تراه يستحضر "الإنسان الأول الفنان" حسب ذائقته الشخصية، ذلك الإنسان الذي يغني وينشد بعاطفة متقدة. إنه يحلم بنفسه في عصر تكون العاطفة فيه كافية لتحقيق الإبداع الفني. الأوبرا تقوم على إيمان زائف بخصوص العملية الفنية، الإيمان الرعوي (الريفي)

بأن كل من يمتلك العاطفة فنان. وحسب هذا الإيمان تصبح الأوبرا تعبيراً عن الهواية في الفن، التي تملي قوانينها بمقتضى تفاؤل الإنسان النظري.

لو أردنا أن نجمع بين هاتين الفكرتين اللتين بينا الآن أنهما أثرتا في أصل الأوبرا في إطار مفهوم وحيد، فإننا لن نحتاج إلى أكثر من الحديث عن وصف أدبي بسيط للنزعة الأوبرالية. وكل ما يلزمنا لذلك هو تعبير شيللر وتفسيره. يقول شيللر: إما أن الطبيعة والمثال الأعلى هدفان للحزن، حيث يتم تصوير العنصر الأول منهما (الطبيعة) بأنه مفقود، والثاني (المثل الأعلى) لا يمكن بلوغه، أو إن كلا العنصرين هدفان للفرح، الذي يتم تصويره كشيء حقيقي. تتمثل الفكرة الأولى في الرثاء بمعناه الضيق، وتتمثل الثانية في الوصف الجميل البسيط في أوسع معانيه. هنا علينا أن نشير مباشرة إلى الصفة المشتركة لهاتين الفكرتين في نشأة الأوبرا ـ وهي أن المثالي غير محسوس لكي يمكن بلوغه، كما أن الطبيعة ليست مفقودة.

بمقتضى هذا الشعور استمتع الإنسان بعصر غابر، عصر ما قبل التاريخ، حيث كان يسكن في رحم الطبيعة. وبفضل وضعه الطبيعي بلغ مباشرة الحالة المثالية للإنساني، من خلال فضيلة النعيم والفن. ومن المفترض أننا جميعاً انحدرنا من هذا الإنسان الأول ـ وبالفعل نحن صورة هذا الإنسان ذاتها. ولكي ندرك أنفسنا كما فعل أسلافنا هؤلاء قديماً علينا أن نستبعد بعيداً بعض

الأشياء، متخلين طوعاً عن علمنا السطحي، عن ثقافتنا الزائدة. وهذا التماثل مع الطبيعة والمثل الأعلى. هذا الواقع البسيط هو ما سمح المثقف في عصر النهضة لنفسه بالعودة إليه عن طريق محاكاة التراجيديا اليونانية القديمة بالأوبرا. ومن ثم استخدم هذه التراجيديا، على غرار استخدام "دانتي" الشاعر فيرجيل، من أجل الوصول إلى بوابة الجنة: فمع انه استمر منذ تلك اللحظة صاعداً في السير وحيداً، إلا أنه انتقل في طريقه من حالة محاكاة لأرفع أشكال الفن الإغريقي إلى مرحلة "إعادة جميع الأشياء إلى ملكوتها الأصلي"، وهي محاكاة لعالم الإنسان الفني.

على أن الثقة الطيبة التي كانت تكمن في تلك النضالات، في صميم خضم الثقافة النظرية ـ التي يمكن تفسيرها فقط بالاعتقاد المعزي بأن "الإنسان بما يمثله في داخله" كان بصفة أبدية هو البطل الأوبرالي الفاضل، الراعي الذي كان يقضي وقته إما عازفاً على نايه أو يغني، والذي ينبغي أن يعود دائماً ليكتشف نفسه بهذه الصورة، إذا ما كان قد فقد ذاته حقاً في أي وقت من الأوقات. وفي نتيجة هذه التفاؤلية التي تظهر الآن كعمود سقيم وفتان من البخار المعطر الذي يرتفع من مشهد العالم السقراطي.

هكذا لا نرى على ملامح الأوبرا هذا الألم الرثائي الناتج من الفقد الدائم أبداً، بل نراه في الفرح الناتج من إعادة الاكتشاف الأبدي، في السرور الدافئ للواقع البسيط، أو الذي يمكن على الأقل أن نتصوره كواقع في أي وقت شئنا ـ وربما في الوقت عينه

مصحوباً بإحساس بأن هذا الواقع المفترض لا يعدو أن يكون تلهياً جميلاً ومضحكاً، من شأنه أن يجعل الجميع قادرين على مقارنته بجدية الطبيعة، أو مع المشاهد البدئية للأصول الفعلية للبشرية، وهم يصرخون في اشمئزاز: "بعدا لهذا الشبح!".

ومع ذلك، من الخطل أن نعتقد أن هذه القضية المضحكة كالأوبرا يمكن طردها، كما تطرد الأشباح، بالصراخ مهما اشتد. إن أياً ممن تسول له نفسه تدمير الأوبرا يجب عليه أن يتنكب سلاحه لمقاتلة الفرح "الألكسندري" Alexandrian الذي يستخدم الأوبرا استخداماً عفوياً من أجل التعبير عن فكرته المفضلة، وهي شكل الفن الأصيل. لكن ما الذي يمكن أن يتوقعه الفن ذاته من آثار نوع فني تكمن جذوره خارج مملكة الجمال؟ بالأحرى من فن زحف قادماً من مجال نصف أخلاقي ليدخل عالم الفن، خادعاً إيانا مرة بعد مرة فيما يخص أصوله الهجينة؟ أي سوائل يتغذى عليها هذا الكائن المتطفل، الأوبرا، إن لم تكن سوائل الفن الحقيقي؟ وهل سنرتكب خطأ إذا افترضنا أن بإمكان الفن الجاد بمهمته العليا والدقيقة، وراء هذه الإغراءات البسيطة، والمخاتلات الألكسندرية ـ أي مهمته في إنقاذ النظر من التحديق في مخاوف الليل وتحرير الفرد، باستخدام بلسم الوهم الشافي من ارتعاش الإرادة المضطربة ـ بإمكانه أن يتحلل ليغدو مجرد تسلية فارغة وعابثة؟ ما الذي يبقى من حقائق الأبولية والديونيسية الخالدة في مزيج يتكون من عدة أساليب كالتي تحدثنا عنها واعتبرناها جوهر

فكرة الأسلوب التمثيلي؟ عندما ينظر إلى الموسيقى وكأنها العبد، وإلى النص كسيد، وعندما تقارن الموسيقى بالجسد، ويقارن النص بالروح؟ وعندما يكون الهدف الأسمى في أفضل حالاته توصيفاً للمزاج العام tone painting كما في فن الديثرامب الجديد؟ وعندما يتم تجريد الموسيقى كلياً من كرامتها الحقيقية باعتبارها مرآة ديونيسية للعالم، إلى درجة أنها، إذ تغدو عبداً خادماً للمظهر، لا تستطيع فعل شيء أكثر من تقليد أشكال العالم الظاهراتي، وأن تخلق، من خلال تفاعل الخطوط والنسب، تسلية سطحية؟ إن الملاحظة الدقيقة تقول لنا إن التأثير الحاسم للأوبرا في الموسيقى يتفق عملياً مع كل مسيرة الموسيقى الحديثة. إن التفاؤلية التي تكمن في أصل الأوبرا وفي جوهر الثقافة التي تمثلها قد استطاعت بسرعة مذهلة أن تجرد الموسيقى من معناها الديونيسي العالمي، وأن تحولها إلى مجرد متعة شكلية مضحكة. وهذا تحولٌ في الإمكان مقارنته، ربما، بتحول الإنسان "الأسخيلي" (نسبة إلى أسخيلوس) إلى الفرد المبتهج في الثقافة الألكسندرية.

لكن إذا صح قولنا هذا فيما نمثله، بمقارنة موت الروح الديونيسية مع تحول بالغ الوضوح ولكن غامض، ومع تحلل في شخصية اليوناني، فأي آمال سوف تستيقظ بداخلنا، ما دامت كل أمارات التكهن المحددة تشير إلى عملية عكسية، إلى استيقاظ تدريجي للروح الديونيسية في عالمنا المعاصر! ليس بإمكان القدرة

الهائلة لهرقل أن تبقى لابثة إلى الأبد في العبادات المفرطة لـ "أومفالي" Omphale. لقد برزت من التربة الديونيسية للروح الألمانية قوة لا علاقة لها بالأوضاع الأصلية للثقافة السقراطية: فتلك الثقافة لا يمكنها أن تفسر هذه الروح ولا أن تنفيها، لذلك تجد أنها مخيفة وغامضة، عنيفة ومعادية - وهي الموسيقى الألمانية، كما ظهرت لدينا من باخ وحتى بيتهوفن، ثم من بيتهوفن وصولاً إلى فاغنر.

حتى في أفضل الأحوال، ماذا بوسع الثقافة السقراطية المتعطشة للمعرفة في عصرنا هذا أن تفعل حيال هذا النبت الشيطاني الصاعد من أعماق لا قرارة لها؟ ليس في مقدورنا، من خلال ازدهار الألحان الميلودية أو زخرفها، ولا من خلال الاستعانة بالمعداد (آلة لتعليم الحساب) للتوليفة الموسيقية وجدليات اندماج الألحان، أن نجد الصيغ التي أمكن بسرعتها الهائلة السيطرة على هذا النبت الشيطاني وإجباره على الكلام. وما أروعه من منظر أن ترى علماء الجمال لدينا، الذين يتسلحون بشكبة عنكبوتية من صنع أيديهم، وهم يضربون الهواء بأذرعهم، لمتابعة الألحان الموسيقية، بينما تعدو الموسيقى أمامهم مفعمة بالحياة الغامضة، فيما حركات أيديهم تقصر عن إدراك المستويات التي تميز الموسيقى الجميلة والنبيلة!

لنتأمل هؤلاء العباقرة الرعاة للموسيقى في العبارات التي يرددونها: "الجمال، الجمال" - هل يتصرفون حقاً كأبناء الطبيعة المحبوبين، الذين تربوا ونشأوا في حضن الطبيعة الجميل، أم هل

تراهم يركضون بحثاً عن قناع خادع يسترون به غموضهم، وهي ذريعة جمالية لوعيهم غير الحساس؟ أنا أفكر بالسيد أوتو جان، على سبيل المثال. لكن الكذاب والمنافق يجب أن يحذر مع الموسيقى الألمانية، لأنها الشعلة الوحيدة المطهرة والمشرقة والمنظفة في كل تاريخ ثقافتنا التي، كما في فلسفة هيروقليط وإيفيوس، منها وصوبها تتحرك كل الأشياء على مدار مزدوج. إن كل ما ندعوه اليوم ثقافة وتربية وحضارة سوف يظهر ذات يوم في حضرة هذا القاضي العملاق، ديونيس.

لنعد الآن ونستذكر كيف تمكنت روح الفلسفة الألمانية، التي تنساب من هذه المنابع ذاتها، من خلال كانت وشوبنهاور، أن تحطم فرح العلم السقراطي القانع بالوجود عن طريق إظهار أوجه قصوره، وكيف أنه بهذه الطريقة أدخل اعتباراً جدياً وعميقاً ولا حدود له من الأسئلة الأخلاقية والفن، يمكن أن نسميه الحكمة الديونيسية، وذلك في شكل مفهومي. ولنسأل: إلى أي شيء يشير غموض الاندماج بين الموسيقى الألمانية والفلسفة الألمانية، إن لم يكن باتجاه نمط جديد من الحياة يمكن لنا أن نحصل منه على بقية فقط عبر القرائن اليونانية؟ فالنمط اليوناني ذو قيمة لا تقدر بثمن بالنسبة إلينا حين نقف على التخوم الفاصلة بين أنماط الحياة. وفي داخل هذا النمط جميع المراحل الانتقالية وكل الصراعات تتخذ أشكالاً كلاسيكية ومعرفية. ولا يبدو أننا نجرب الحقب الزمنية العظيمة في العصر الهيليني بطريقة معكوسة، والآن

يبدو، كمثال على ذلك، أننا نسير عكس الاتجاه بالنسبة إلى العصر الألكسندري نحو عصر التراجيديا. وفي سيرنا هكذا إلى الوراء يتملكنا الشعور بأن ميلاد عصر التراجيديا بالنسبة للألماني قد يعني فقط العودة إلى ذلك العصر، وهي المعرفة المباركة للذات.

وقد فرضت تلك الروح بفعل قوى خارجية رهيبة عبر ردح طويل من الزمن، كانت تعيش في شكل ضعيف من أشكال البربرية، فأدخلتها في شكلها واستعبدتها. واليوم أخيراً، بعد عودة هذه الروح إلى مصدرها الأصلي أصبح بإمكانها أن تخطر مزهوة ومتحررة أمام الملأ، وقد تخلصت من عبودية حضارة الرومانس Romance. ليتها قادرة دوماً على أن تتعلم من شعب وحيد بعينه، الإغريق ـ فأن تتعلم منه أمر بحد ذاته رائع وميزة نادرة. ومتى وجدنا أنفسنا عبر التاريخ في حاجة إلى هؤلاء المعلمين العباقرة أكثر من حاجتنا لهم الآن، حيث نشهد عودة "ميلاد التراجيديا" دون أن نغامر بفقدان متى تأتي هذه المعرفة كما لا نعرف متى تستعد للرحيل؟

(19)

من المحتمل أن يأتي يوم يعرف فيه قاض محايد في أي عصر، وأي مجتمع، بلغ النضال أشده للتعلم من اليونانيين الأولين. وإذا

ما افترضنا بكل ثقة ان هذا الشرف يجب أن تستحقه المعركة الثقافية التي خاضها غوته وشيللر وفنكلمان، فمن واجبنا أن نضيف أيضاً أنه منذ تلك الأيام، يوم عرف الجميع ما لهذه المعركة من تأثير مباشر، أخذت الجهود الرامية إلى العثور على سبيل مشابه لهذه المعركة للعودة إلى اليونان القديمة والثقافة اليونانية، تضعف شيئاً فشيئاً دون سبب معروف. ومخافة أن نستسلم لليأس من الروح الألمانية، ألا ينبغي القول من خلال هذا الواقع أنه عند أحد المفاصل التاريخية، حتى هؤلاء الكتاب الثلاثة المحاربون ربما فشلوا أيضاً في الوصول إلى جوهر الثقافة الهيلينية، وفي إقامة تحالف أبدي بين الثقافتين اليونانية والألمانية؟ قد يكون الاعتراف دون وعي لحقيقة هذا الفشل عاملاً محفزاً يبعث الشك اليائس، حتى لدى أعتى العقول، حول ما إذا كان عليهم الاستمرار والمتابعة على طريق الثقافة أكثر حتى مما فعله الأسلاف، وحول ما إذا كانوا قادرين على بلوغ أهدافهم.

هذا هو السبب في أن تقييمنا الشخصي لليونانيين في المجال الثقافي قد تدهور بشكل مخيف منذ ذلك الوقت. إن صدى التواضع المشفق يتردد في أرجاء النفس البشرية والشيطانية. وفي أماكن أخرى يدور لغط فارغ ولا طائل له أيضاً، يتعلق "بالانسجام اليوناني" و"الجمال اليوناني" كما حول "الفرح اليوناني". أما أولئك الذين ربما بلغوا مراتب الشرف بعد أن ارتووا دون كلل من نهر الثقافة اليونانية، هؤلاء الأساتذة الذين يدرسون في مؤسساتنا

التعليمية العليا، فقد تعلموا جيداً كيف يتصالحون مع الإغريقيين، بطريقة سريعة ومريحة، على الأغلب عن طريق التخلي بدوافع الشك عن المثل الأعلى للهيلينيين، وبتحوير النوايا الحقيقية للدراسات الكلاسيكية بشتى أشكالها.

إن أي شخص من هؤلاء لم يبذل كل جهوده في السعي لكي يكون مصححاً مرموقاً للنصوص القديمة، أو فاحصاً لغوياً بالغ الدقة، ربما يحاول أن يستوعب العصر الهيليني وغيره من العصور التاريخية الأخرى، لكن في إطار المناهج وجرياً على أفضل المسارات المعروفة في ثقافتنا المعاصرة حول الدراسات التاريخية. لم ينحدر المستوى الثقافي لأكاديميينا في أي وقت سابق كما هو منحدر اليوم. لقد برز "الصحافي"، عبد الصحيفة في هذا الزمان، منتصراً على الأكاديمي في كل المجالات الثقافية، ولم يبق أمام هذا الأكاديمي إلا حالة المسخ المعروفة من الماضي، وهو يتنقل ـ بلغة رجال الصحافة ـ بحركات متأنقة "معدومة الوزن"، كانتقال الفراشة المبتهجة والعارفة. ونسأل: كم كان الاضطراب المؤلم الذي يبدو على رجال حقبة كهذه هائلاً بحيث أنه جعلهم يرون ظاهرة كان يمكن أن يروها لو أنهم قارنوها مع العبقرية التي ميزت اليونان الهيلينيين أنفسهم، والتي لم يفهموها أبداً ـ أعني ظاهرة استيقاظ الروح الديونيسية وميلاد التراجيديا؟ لم يعرف أي من العصور الفنية في كل تاريخ ما يسمى "بالثقافة" والفن ذاته عداء متبادلاً كما يحدث اليوم. وبإمكاننا أن نفهم أن سبب العداء الذي

تكنه هذه الثقافة الباهتة للفن الحقيقي: إنها تخشى من أنها ستنتهي إلى الانهيار، انهيارها هي. لكن هل يمكن لحقبة ثقافية كاملة، الحقبة السقراطية الألكسندرية، أن تنتهي بعد أن استدقت واستطالت حتى بلغت مبلغ الثقافة المعاصرة؟ إذا كان الأبطال من أمثال شيللر وغوته غير قادرين على كسر القفل المسحور للباب الذي يؤدي إلى الجبل الهيليني السحري، وإذا كانت جهودهم البطولية لم توصلهم إلا إلى مرحلة إلقاء نظرة كسيرة، كالتي ألقتها بطلة غوته إيفجيني Iphigenie من جبل تورس Tauris الموحش على موطنها خلف البحر، فأي أمل يبقى لمن يأتون بعدهم (الأبطال) اللهم إلا إذا انفتح الرتاج السحري للجبل من تلقاء ذاته، وفي مكان آخر لم تصله بعد يد المساعي الثقافية - في خضم التضييقات الصوفية الرامية إلى إيقاظ الموسيقى التراجيدية؟

ليتوقف الجميع عن اختبار إيماننا في مولد جديد مستقبلاً للعصر الهيليني الغابر. ففي هذا العصر فقط يمكن أن تتحقق آمالنا في التجدد والنقاء للروح الألمانية عبر سحر الموسيقى. أما في هذه الثقافة المهترئة الحديثة، ما الذي يمكن أن نسمي به ذلك الشيء الذي سيقودنا إلى انتظار العزاء من المستقبل؟ نحن باحثون بلا جدوى عن جذر وحيد فارع بقوة، عن بقعة أرض خصبة وغنية: فهنا، كما ليس في أي مكان ثان، لا يوجد غير ذرور الأتربة، والرمال والقحط. ليس من المحتمل أن يجد الإنسان الفاقد العزاء والمعزول في آن ما يرمز أفضل إلى هذا من رمز الفارس الذي يواجه

الموت والشيطان معاً، كما يصوره "دورير" Durer لنا، الفارس المتدرع الذي تهيمن على ملامحه القاسية نظرة باردة ثابتة، وعليه أن يتابع طريقه دون أن يخذله رفاقه المحاربون المخيفون، لكنه يشعر باليأس، ويقف وحيداً مع فرسه وكلبه. ولقد كان العزيز شوبنهاور هو الذي يركب مثل هذا الحصان، فهو يفتقد الأمل، لكنه ساع إلى الحقيقة. إنه رجل لا نظير له.

ما أروع التغيرات التي سوف تطرأ على صحراء ثقافتنا البائسة التي تُرمى بأنها غارقة في الظلام! حين تلامسها الروح السحرية الديونيسية. حين تهب العاصفة تخلف وراءها الدمار والفساد والذهول. وهي تغطي الأشياء بسحابة حمراء من الغبار المدوم، ومن ثم تحملها في الهواء كالنسر. ومن العبث عندها أن نبحث عن السلامة. فالذي نراه أشياء محمولة طائرة وكأنما انبثقت من تحت الأرض نحو النور الذهبي المشرق والمكتمل في حيوية رائعة، ويطفح بالحنين. هناك، تجلس التراجيديا في طرب وقور وسط هذا الفيض من الحيوية، تتألم في سعادة، وهي تستمع إلى أغنية بعيدة حزينة تحكي حكاية أمهات الكون Mothers of Being اللواتي تُسمَّين: التضليل، الإرادة، الروع.

أجل، هيا معي أيها الأعزاء لندخل معا رحاب الإيمان بالحياة الديونيسية وبعث التراجيديا ثانية. لقد ولى عهد الثقافة السقراطية: فلتتوجوا رؤوسكم باللبلاب، واحملوا شمراخ "الترسوس" لباخوس، ولا تدهشوا عنده إذا جاءت النمور والفهود وربضت عند أقدامكم.

الآن افخروا بأنكم أصحاب التراجيديا، لأنها المخلص لكم. إن عليكم أن تنضموا إلى مواكب ديونيس المتواصلة من الهند حتى بلاد اليونان! واستعدوا لخوض معركة فاصلة، لكن عليكم أن تؤمنوا أولاً بمعجزات الرب!

(21)

للعودة عن هذه الملاحظات الوعظية إلى عالم مناسب أكثر للتأمل، سأكرر ما قلته من أن اليونانيين وحدهم يحق لهم أن يعلمونا ما الذي يعنيه هذا الانبعاث العجائبي المفاجئ للتراجيديا بالنسبة للذات البشرية. إن مجتمع الأسرار التراجيدية كان هو المجتمع خاض الحروب ضد الفرس، والذين خاضوا تلك المعارك كانوا في حاجة إلى التراجيديا كعامل إنعاش. من كان يعتقد أن هذا المجتمع الذي بقي لأجيال يمور بالحركة بسبب أقوى المؤثرات والدوافع الديونيسية، استطاع أن يحافظ على قدرته في خلق هذا الفيض المتدفق بانسياب المشاعر السياسية البسيطة جداً، أي هذه الغرائز الوطنية الطبيعية وهذه السعادة النبيلة البدائية في القتال؟ في كل مرة كانت الدوافع الديونيسية تصل إلى حد بالغ القوة، ربما كان علينا أن نفهم دوماً كيف تتم بلورة الإحساس بالتحرر، على الطريقة الديونسيسة، من أغلال الشخصنة (الفردنة)،

من العواطف السياسية عن طريق تضاؤله المتزايد، إلى درجة أنه يصبح بلا معنى بل يتحول إلى عداء. وبالمثل، كان واضحاً أن أبولو، العقل المنشيء للحالات، كان أيضاً عبقري مبدأ الفردنة، وأن الدولة والنزعة الوطنية لا يمكن أن يزدهرا دون التأكيد على شخصية الفرد.

إن الطريق الوحيد الذي يمكن أن يسلكه انطلاقاً من دنيا الحفلات المعربدة هي الطريقة البوذية الهندية، التي تتطلب ـ إذا كان ممكناً تحمل حنينها للخواء ـ توفر تلك الحالات النادرة من النشوة وتقديمها على المكان والزمان ومبدأ الفردنة. وفي المقابل، تستوجب هذه الحالات وجود فلسفة تدعو إلى قهر شعور الاستياء الرهيب الناجم عن التداخل بين هذه الحالات من خلال فكرة ما. عندما يؤيد مجتمع معين دون قيد أو شرط الدوافع السياسية، من الضروري أيضاً أن يسلك الطريق الذي يقوده إلى فكرة العلمنة المتطرفة، والتعبير الأبرز والأشد رعباً عنها هو الإمبراطورية الرومانية.

استطاع المجتمع اليوناني القديم الذي وجد نفسه بين الهند وروما، فأجبر بذلك على تبني خيار مغر، استطاع أن يخلق شكلاً ثالثاً لنمط الحكم الكلاسيكي النقي ـ وبالتأكيد لم يطل الوقت حتى تحولت هاتان الدولتان إليه، لكن لهذا السبب ذاته ثبت أنه الأكثر خلوداً. ذلك أنه برغم الحقيقة الثابتة بان الذين تحبهم الآلهة يموتون في شبابهم فمن المؤكد أيضاً أن هؤلاء يعيشون

مخلدين في كنف الآلهة إلى الأبد. ولا يخفى أن أصحاب الأخلاق النبيلة من البشر لا يتوقع منهم الغلظة وقسوة القلب، فإن صفة المقاومة والديمومة، كما توجد في الدوافع الوطنية للرومانيين، ربما لم تكن أحد الشروط اللازمة لإدراك الكمال. والحال، لو تساءلنا عن الترياق الذي جعل اليونانيين في أعظم أدوارهم، إذا أخذنا بالاعتبار شدة البأس غير العادية التي ميزت طبيعتهم الديونيسية والسياسية، فهو أنهم لا يتفانون في احتضان النشوة ولا الركض خلف السلطة والمجد في الدنيا، بل دفعهم بدلاً من هذا إلى بلوغ ذلك الطعم للمزيج الرائع الذي يجده المرء في الخمرة الطيبة، التي تجعل الدم يغلي والعقل في حالة تأمل، إذن لتوجب علينا التفكير بالقوة الهائلة للتراجيديا في تثوير حياة المجتمع ودفعه إلى نشدان النقاء والتطهر. وليس في وسعنا أن نتفهم قيمة ذلك الترياق حتى يعترض طريقنا، كما حدث مع اليونانيين، وباعتباره أفضل الحلول الوقائية، القوة الوسيطة بين أشد الصفات تطرفاً وأكثرها تأثيراً في مجتمع من المجتمعات.

التراجيديا تجتذب أرفع مشاعر النشوة الموسيقية، وبذلك فهي تقرب الموسيقى من الكمال الحقيقي. ومن ثم تضع إلى جانب الموسيقا الأسطورة التراجيدية والبطل التراجيدي الذي يتنكب، كعملاق قوي، على ظهره كل العالم الديونيسي فيريحنا من حمله. من جهة ثانية، تستخدم التراجيديا الأسطورة التراجيدية المتجسدة في البطل التراجيدي، لكي تريحنا أيضاً من نضالاتنا

العنيفة رغبة في الحياة، وفي بلوغ مستوى أرفع من السعادة، التي يحضر البطل نفسه من أجلها عبر تدمير ذاته، وليس عبر انتصاراته.

وبين عالية موسيقاها واستقبالها من جانب المتلقي على الطريقة الديونيسية، تولد التراجيديا تقاطعات بين الرمز المتسامي والأسطورة، فتخلق بذلك وهماً بأن الموسيقى مجرد أداة عليا من أدوات التمثيل، وضعت على أساس إحياء العالم البصري للميثولوجيا. وبالاتكاء على هذا التضليل الباذخ بإمكانها الآن أن تحرك أطرافها في رقصة ديثرامبية، وتستسلم دونما تفكير لشعور احتفالي قاصف بالحرية التي لا تتجرأ على اقتحام أسوارها، كما بالنسبة للموسيقى، دون هذا التضليل.

إن الأسطورة تحمينا من الموسيقى، كما تمنحها حريتها المطلقة. وفي المقابل، تضفي الموسيقى على الأسطورة التراجيدية مغزىً ميتافيزيقياً، قوامه الضرورة والاقتناع بأن الكلمة والصورة لا أمل لهما في الوصول إليه دون هذه المساعدة الخارجية. والأهم من هذا أن يسيطر على المتفرج على المأساة شعورٌ بالتطير من الفرح الأسمى الذي بلغه عبر سيره الطويل على درب التدمير والنفي، حتى يشعر شخصياً أن أعماق الأمور تخاطبه بكلام مفهوم.

إذا كنت قد تمكنت فيما سبق أن أعبر تعبيراً تجريبياً عن هذه الفكرة الصعبة، التي لا يفهمها مباشرة إلا القلة النادرة من الناس، فسوف أصحب أصدقائي القراء داعياً إياهم إلى بذل المزيد من

الجهد، وأسألهم أن يتفكروا في مثال وحيد من واقع حياتنا العامة، وهو ربما يلخص فكرتي العامة. في هذا المثال لن أخاطب الذين يستخدمون صور الأحداث فوق خشبة المسرح، وكلمات الشخوص وانفعالاتهم، للاستعانة بها في تحديد موقفهم من الموسيقى. ذلك أن الموسيقى ليست اللغة الأم لهؤلاء الناس، وهي مهما قدمت لهم من مساعدة فإنهم يظلون عاجزين عن الوصول إلى ما هو أبعد من دهاليز الفهم الموسيقي، دون بلوغ محرابها المقدس. وبعض هؤلاء، مثل جرفينوس، ليسوا قادرين حتى على بلوغ هذه الدهاليز. لذلك يتوجب علي بدلاً من هذا أن أتحدث عن الذين لهم علاقة مباشرة مع الموسيقى، الذين تمثل لهم الموسيقى اللغة الأم، بل إنهم يرتبطون بهذا العالم بعلاقات لاواعية موسيقية.

أود أن أسأل هؤلاء الموسيقيين الحقيقيين عما إذا كانوا قادرين أن يتصوروا إنساناً يفهم الفصل الثالث من المقطوعة الموسيقية "تريستان وإيزولد"، دون الاستعانة بالكلمة والصورة، هكذا ببساطة كحركة سمفونية هائلة، قبل أن تزهق أرواحهم من التحليق فكرياً في الأعالي؟ كيف يتسنى لهذا الإنسان الذي لامست أذنه إرادة قلب العالم، واستمع إلى تلك الشهوة للحياة التي تنبعث كسيل جارف أو كجدول رقراق خفيف يجري في شرايين هذا العالم، أن يحول دون أن تتمزق أذنه فجأة تحت ضربات هذه الموسيقى؟ كيف يمكنه أن يتحمل الاستماع إلى صدى صرخات الفرح والرعب التي لا عدَّ لها، المنبعثة من "أفق بعيد في

ليل هذا العالم" دون أن يلوي على شيء، دون أن يهرب إلى مسكنه الأول وسط رقص عالم رعوي ميتافيزيقي؟ أما إذا كان هذا العمل مفهوماً بكامله دون نفي حقيقة عالم الفرد، وإذا كان بالإمكان تحقيق هذا الخلق دون تدمير خالقه ـ فأين يمكن لنا أن نبحث عن حل حاسم لهذا التناقض؟

في هذه المرحلة بالضبط تم إدخال الأسطورة التراجيدية والبطل التراجيدي ليصبحا واحداً من العوامل رفيعة المستوى للتحفيز الموسيقي وللموسيقى أيضاً. وهذان العنصران، في أساسهما، يرمزان إلى أكثرية الحقائق العامة، التي تعبر عنها الموسيقى بشكل مباشر. لكن لو أننا، ككائنات تنتمي بنقاء إلى ديونيس، أدركنا أن الأسطورة كرمز سوف تفقد كل تأثيرها، ولوصلت إلى حالة تعطل تام لا يلحظها أحد، ولا تلهينا ولو لحظة عن طنين منطق العام قبل الشيء universalia ante rem . لكن الآن مع القوة الأبولية، الموجهة نحو إعادة ترتيب عالم الفرد شبه المبعثر، يبرز أمامنا هذا البلسم الشافي الخادع: فيخيل إلينا فجأة أن باستطاعتنا مشاهدة تريستان فقط، يرقد في هدوء ويسأل في يأس: "تلك الألحان الأولى، لماذا لم توقظني؟"، فينبئنا ما خلناه في السابق زفرة جوفاء خرجت من صميم الأشياء عن مدى "عقم وخواء البحر". وفي حين كنا سابقاً نحس به شيئاً مذهلاً على حافة الانقراض، في كل الاختلاجات المتشنجة التي أصابت كل مشاعرنا، والتي تتصل بهذا العالم بخيط وحيد لا أكثر، فإننا

نغدو الآن قادرين على أن نسمع ونرى فقط صوت البطل، البطل مصاباً لكنه لا يحتضر، وهو يصرخ في مرارة مثيرة: "الحنين، الحنين!". إنه الحنين موتاً، وليس الموت حباً! وحيث أغمد الفرح، بعد كل هذا العذاب المضني، سيفه في أكبادنا، ينتصب "كيرونل" Kurwenal الراقص طرباً بيننا وبين "الطرب الاساسي"، وقد توجه صوب السفينة التي تحمل إيزولد.

ومهما كان هائلاً وقع هذا الرثاء المشفق في نفوسنا، فهو بمعنى من المعاني يريحنا من الألم الأزلي لهذا العالم، تماماً كما نلوذ برموز الأسطورة لنتقي سوء التحديق المباشر في الفكرة المسيطرة للعالم، وكما تحمينا الأفكار والكلمات من السيل المتدفق الذي لا يحتمل للرغبة اللاواعية. من خلال هذا الوهم الأبولي الخادع يبدو لنا وكأن صوت الأغنية قد اتخذ شكل الكلمة المقروءة، كما لو أن قدر ترستان وإيزولد في هذه اللحظة قد تقرر متشكلاً من أروع وأرق مادة للتعبير.

هكذا ينتزعنا العنصر الأبولي من العالمية الديونيسية ويرمينا في حضن هذه الفرديات المتعة، رابطاً تعاطفنا بهم، ومشبعاً من خلالهم إحساسنا بالجمال، الجمال التائق إلى التشكل بأشكال رائعة ونبيلة. إن العامل الأبولي يعرض أمامنا صوراً من الحياة ويحملنا إلى الفهم المتأمل لجوهر الحياة الموجودة في هذه الخصوصيات. والعامل الأبولي يرفع الإنسان، بما له من تأثير هائل في الصورة والفكرة والمعرفة الأخلاقية والدوافع العاطفية، وينتشله

من عالم الذات المعربدة، ويخاتله فيما يخص عمومية الحدث الديونيسي، مضللاً الإنسان بأنه لا يمكنه أن يرى إلا صورة واحدة وحسب من الكون ـ صورة تريستان وإيزولد، على سبيل المثال ـ وأن ما سوف يراه سيكون في شكل أفضل وأعمق عبر الموسيقى. غير أن ما يعجز عن فعله السحر الأبولي الشافي، إذا كان قادراً على حملنا على الاعتقاد بأن العامل الديونيسي، الموضوع في خدمة السحر الأبولي، خليق بأن يشد من أزر التأثرات الأبولية، كما لو أن الموسيقى كانت أساساً أداة لتحقيق الرضا الأبولي .

قبل مرحلة الانسجام التام الذي حصل بين الدراما المكتملة وموسيقاها، تبلغ الدراما أعلى درجات الحيوية التي لا تستطيع الدراما الشفوية وحدها أن تبلغها. إن جميع الشخوص الحية على المسرح تقدم أمامنا مبسطة، حسب الخطوط المتحركة بشكل منفصل للميلوديا، بتوجيهها نحو خط واضح ملتو، بينما يصور لنا الاندماج بين هذه الخطوط عبر سلسلة من الانتقالات الهارمونية الرقيقة جداً، بما يساير حركة الأحداث على خشبة المسرح. وبهذا الشكل يتاح لأحاسيس المتفرج استيعاب العلاقات القائمة بين الأحداث بطرقة بعيدة عن التجريد. كما أننا بذلك نستطيع أن ندرك أن هذه العلاقات لا غنى عنها لفهم طبيعة الشخصية، إضافة إلى توضيح خط سير الميلوديا (التناغم الموسيقي).

وفي حين أن وجود الموسيقى يرغمنا على تعميق رؤيتنا للأشياء أكثر وأكثر مما في حالة عدم وجودها، إذ يبسط الأحداث أمامنا

على الخشبة في شبكة رقيقة كخيوط العنكبوت، فإن حواسنا الداخلية تستقبل العالم المجسد على الخشبة بشكل مضخم بلا نهاية ومنور من الداخل. كيف يمكن للشعر الذي يلقى شفاهة أن يحقق مثل هذه النتيجة، في سعيه لبلوغ هذا المدى الداخلي وهذه الإنارة المرئيين مباشرة على الخشبة، من خلال أكثر ما يمكن من الآليات غير المكتملة النمو التي تشكلها الكلمات والأفكار؟ على الرغم من أن التراجيديا الموسيقية تستفيد من الكلمة فهي تسندها في الوقت عينه كأساس تحتي لها وكبيئة لولادتها، ناهيك عن أنها توضح كيف تتطور الكلمة وتنمو من الأعماق.

ولكن يمكن التأكيد بالمثل بأن هذه العملية لا تعدو كونها وهماً عظيماً، هي الخداع الأبولي الذي تحدثنا عنه للتو، الخداع الذي قلنا إنه يريحنا من وطأة الطوفان الديونيسي الباهظة. إن العلاقة بين الموسيقى والدراما، في أساسها، نقيض هذه العملية تماماً. فالموسيقى تمثل الفكرة الحقيقية عن العالم، بينما الدراما انعكاس لهذه الفكرة ليس إلا، بل هي صورة جانبية (سلويت) للفكرة. ثم إن التماثل بين اتجاه الميلوديا وبين الشخصية الحية، بين الهارموني وعلاقات الشخوص، تماثل صحيح بمعنى معاكس للمعنى ربما لاحظناه في مناقشتن التراجيديا الموسيقية.

ومهما بلغت درجة حركتنا وجهدنا كبشر لإسباغ الحيوية والإنارة من الداخل على الشخصية فإن هذه الشخصية تبقى مجرد ظاهرة، لا ترتبط بالواقع ذاته، بصميم العالم. أما الموسيقى

فتخاطب الإنسان من العمق، ومع أن هناك عدداً غير محدود من الظواهر التي قد تتجاوز الموسيقى عينها دون أن ترهق جوهرها، فإنها تبقى ظواهر لا معنى لها بحد ذاتها، ليست سوى نسخ مجسدة. ولا شك في أن التناقض الشائع والمغلوط تماماً بين الروح والجسد لن يفيد شيئاً في معرض تفسير العلاقة بين الموسيقى والدراما، لكنه يلعب أكبر الأدوار في إحداث بلبلة في هذه العلاقة. إلا أن عدم النضج غير الفلسفي لهذا التناقض يبدو أنه يتحول إلى مادة للإيمان، مقبولةً فوراً لدى المؤمنين بعلم الجمال بيننا، لأسباب غير واضحة، بينما هم لم يتعلموا أي شيء عن التباين بين الظاهرة والشيء بذاته، ولا يبدون أي رغبة ـ لأسباب غير واضحة أيضاً ـ في معرفة أي شيء عن هذا التباين.

إذا كانت تحليلاتنا بينت أن العامل الأبولي في التراجيديا قد انتزع، بفضل طبيعتها الخادعة، انتصاراً مظفراً على الجوهر الديونيسي للموسيقى، واستخدمها لتحقيق غاياته ـ وهي توضيح الدراما بشكل كامل ـ فإننا ما نزال نخبئ في جعبتنا نوعاً من التحفظ المهم على هذه الفكرة، وهو أن هذا العامل الأبولي الخادع قد تم كسره وتدميره في أعلى ذروة من مساره. إن الدراما التي تنفتح أمامنا، والتي تضيء الموسيقى كل حركاتها وسكناتها وشخوصها، كما لو إننا نراقب تحريك المكوك لخيوط اللحمة والسدى، هذه الدراما ذات تأثير عموماً يتجاوز كل البراعة والدهاء الأبولي.

ومن خلال الأثر العام للتراجيديا يطغى العنصر الديونيسي من جديد. لقد كان صدى صرخته مكبوتاً في العالم الأبولي. وبهذه العملية يتبدى الخداع الأبولي على حقيقته، فهو ستار يحجب العنصر الديونيسي الحقيقي، الذي يستمر طوال العرض المسرحي. ههنا تكمن قوة هذا العنصر الذي يتمكن في النهاية من التغلب على الدراما الأبولية ذاتها ويجبرها على الدخول في مرحلة تتسم بالحوار مع الحكمة الديونيسية، وحيث تنفي نفسها وتنفي أيضاً وضوحها الأبولي. وبهذا فإن العلاقة الصعبة بين الأبولي والديونيسي في إطار التراجيديا يمكن تمثيلها عملياً في الرباط الأخوي القائم بين هذين الإلهين اليونانيين (أبولو وديونيس). لقد أصبح ديونيس يتكلم بلسان أبولو، كما أن أبولو في نهاية الأمر يجبر على أن يتكلم بلسان ديونيس. وهذا ما يحقق الوصول إلى الهدف الأكبر من التراجيديا والفن بصفة عامة (30).

(22)

لندع ذلك الرجل الحصيف ينعش ذاكرتنا بالأثر الناجم عن التراجيديا الموسيقية بطريقة طاهرة، لا تنطوي على أي غش، في ضوء تجاربه الشخصية. أعتقد أنني قد تحدثت بما فيه الكفاية عن ظاهرة هذا الأثر من كلتا وجهتيه، بما يمكنه من التعبير من

خلال تجاربه. إنه يتذكر الآن، فيما يتعلق بالأسطورة التي يشاهدها حالياً، أنه شعر بأنه قد ارتقى بفضلها إلى مصاف العالم الشامل، كما لو أن بصيرته ليست سطحية فقط، بل يمكنها أن تنفذ إلى داخل الأعماق، كما لو أنه كان قادراً بفضل الموسيقى على أن يشاهد كل حركات الإرادة بداخله، الصراع بين النوازع الداخلية لديه، طوفان تيار العواطف، تتبدى جميعاً أمام عينيه مثل موجة عظيمة من الخطوط والأشكال المتحركة بزخم وحيوية، فتغرق في خبايا أدق الأسرار داخل اللاوعي.

ومع أن الإنسان يكون مدركاً لشدة نوازعه الهائلة نحو الوضوح والتجسد، لكنه يبقى عازماً على اعتبار أن هذه المؤثرات الفنية الأبولية ينبغي ألا تكون سبباً في التلكؤ السعيد للتأمل الخلي من الإرادة المتكون في أعماقه نتيجة الأعمال الفنية التي يبدعها النحات والشاعر الملحمي، وهما الفنانان الحقيقيان ـ باعتبارها أشياء مصدقة لوجود العالم المشخصن عبر التأمل، وكذروة وجوهر للفن الأبولي. إن الإنسان يرى هذا الوجود المشخص في الخشبة ومع ذلك ينفيه. وهو يشاهد البطل التراجيدي يتحرك أمامه، بكل ما فيه من وضوح وجمال، لكنه مع ذلك يفرح لدماره، يستوعب الأحداث الدرامية في أدق تفاصيلها، ومع ذلك يبتهج لهروبه إلى عالم عدم الفهم.

هذا الإنسان يشعر أن تصرفات البطل يمكن تبريرها، لكنه مع ذلك يرتقي أكثر وأكثر عندما تدمر هذه التصرفات من ارتكبها.

يرتعد لرؤية الألم الذي يعانيه بالبطل، ومع ذلك تحقق له تلك المعاناة فرحاً أعظم وأشد. ينظر بعين أكثر حدة وأعمق بصيرة من المعتاد، لكنه يتمنى العمى. والسؤال: كيف لنا أن نفسر هذا الانقسام الرائع في داخل الذات، هذا الكسر لحد الموسى الأبولية، إن لم يكن عن طريق الإشارة إلى السحر الديونيسي، هذا السحر الذي وإن بدا أنه يثير عواطف أبولية إلى أعلى تأوجاتها، يظل قادراً كذلك على كبح جماح الطاقة الأبولية الخصيبة وتسخيرها في خدمته. نحن نفهم الأسطورة التراجيدية فقط باعتبارها استبصاراً لعالم الحكمة الديونيسية باستخدام الدهاء الأبولي. هذه التراجيديا تصل بالظواهر إلى أقصى حدودها، وهناك تنفي ذاتها وتبحث لنفسها عن مخرج بالعودة إلى الرحم الأول لواقع الحقيقة الوحيد. عند هذا الحد يبدو أنها تبدأ تغني أغنيتها الأخيرة الميتافيزيقية، كأغنية إيزولد:

يا له من شعور عظيم
أن أغرق،
وأنا فاقدة الوعي
وأستسلم للنهاية
في خضم أمواج الفرح الغامر
في طيات نغمات أصوات
أمواج الطيوب الضائعة
في فضاء يلفحه تنفس
هذا العالم! (31)

هكذا، يمكن أن نتصور، من خلال تجارب المتلقي الجمالية الفعلية، حالة الفنان التراجيدي ذاته وهو منشغل في إبداع شخوصه، ككاهن نشط من كهنة الشخصنة ـ حيث يكاد يستحيل اعتبار عمله "تقليداً للطبيعة" ـ فيما دوافعه الديونيسية تلتهم كل هذا العالم المكون من الظاهرات بغية تقديم فكرة، من خلال هذا العالم وعبر تدميره، عن الفرح الأول الأعلى للفنان داخل بوتقة الواحدية الأزلية. ولا شك في أن عباقرة الجمال ليس باستطاعتهم أن يعطونا أدنى فكرة عن هذه العودة إلى هذا الموطن الأصلي، عن الصلة الأخوية التي تربط بين كهنة الفن الموجودين في إطار التراجيديا، أو عن الفرح الأبولي والديونيسي الذي يحسه المتلقي، في تشخيصهما المتواصل للصراع بين البطل والقدر، عن انتصار النظام الأخلاقي للعالم، أو التنفيس عن العواطف من خلال التراجيديا كجوهر للمأساة. هذه المداومة التي لا تكل عندهم تقودني إلى التفكير بأنهم ربما كانوا غير جديرين أبداً بالمحاكاة الجمالية، وأنهم يستمعون إلى التراجيديا كونهم أناساً أخلاقيين. منذ أيام أرسطو لم يقدم لنا أحد تفسيراً عن الأثر التراجيدي يمكن أن نستشف منه وجود أي حالات فنية أو أي نشاط فني لدى المتلقي.

من المفترض أن تفضي الأحداث الجسام بمشاعر الشفقة والخوف بلا هوادة إلى تسهيل التنفيس عن المشاعر. وبهذا، يفترض الآن أن نشعر بالارتقاء والإلهام نتيجة لانتصار المبادئ

الخيرة والنبيلة في داخلنا، ومن خلال تضحيات البطل دفاعاً عن الموقف الأخلاقي لهذا العالم. وأنا واثق من أن بعض الناس يرون أن هذا على وجه الدقة هو الأثر الذي تتركه التراجيديا، لكن من الواضح جداً أيضاً أن لا أحد منهم، ولا حتى من المعنيين بالجماليات والمتحثين باسم هؤلاء الناس، قد عرف ذات يوم أن التراجيديا فن علوي عظيم. إن فكرة التنفيس كطريقة علاجية، أي التطهير بالمصطلح الأرسطي، وهو التعبير الذي يحار علماء اللغة أين يصنفونه، ـ هل يصنفونه كظاهرة طبية أم ظاهرة أخلاقية ـ يستدعي إلى ذاكرتنا عبارة مهمة قالها غوته: "لولا الاهتمام الفعال بالجانب العلاجي (الباثالوجي) لما كنت أنا أيضاً نجحت في تقديم أي نمط ناجح للأوضاع التراجيدية، ولهذا السبب فضلت تجنب خلق هذه الأوضاع على السعي خلفها. ثم ألم يكن من مآثر القدماء الأخرى أنهم رأوا في العاطفة السامية لعبة جمالية لا أكثر، بينما نرى نحن أن حقيقة الطبيعة يجب أن تستخدم كمكون من مكونات العمل الإبداعي؟".

إن علينا بعد تجربتنا الشخصية الباهرة أن نقدم إجابة مشجعة عن هذا السؤال العميق، ومن المدهش أن يتبين لنا أنه من خلال التراجيديا الموسيقية يمكن أن تكون العاطفة السامية بحق مجرد لعبة جمالية لا أكثر. وبالتالي من المحتمل أن نعتقد أنه بذلك أصبح ممكناً للمرة الأولى التحدث بنجاح عن الظاهرة الأولى للمأساوي. إن الذين ما يزالون لا يجيدون التحدث إلا في إطار هذه

النتائج غير الجمالية الإنابية، الذين لا يشعرون بأنهم قد تجاوزا في ارتقائهم المسألة الأخلاقية والعلاجية، عليهم أن يصابوا بالإحباط من هذه الطبيعة الجمالية. ونحن ننصحهم بدلاً من هذا أن يلجأوا إلى التفسير الشكسبيري على نهج "جرفينيوس"، ونجاعة السير على خطى "العدالة الشعرية"، كبديل بريء.

وهكذا، إن عودة ميلاد التراجيديا تعني أيضاً عودة ولادة المتذوق الجمالي الذي كان مكانه سابقاً في المسرح مشغولاً بمعادل بديل غريب QUID PRO QUO، في الأعمال نصف الأخلاقية وشبه الفكرية ـ وهذا المعادل هو الناقد. لقد كان كل ما في هذه الدائرة مصطنعاً، مموهاً بمظهر حيوي. والواقع أن الفنان المؤدي أصبح حائراً فيما يتصرف مع هذا المستمع، بكل ما يبديه من حركات نقدية، فراح يفتش، مع رجل المسرح أو مؤلف الأوبرا الذي يزوده بالإلهام، في قلق عن آخر مظاهر الحياة الموجودة في هذا الإنسان المدعي العقيم وغير الجدير بالمتعة.

لكن الجمهور حتى هذا الوقت كان كله من أمثال هذا المستمع "الناقد": الطالب، وتلميذ المدرسة، وحتى المرأة المسالمة جداً، كلهم كانوا بلا قصد مدربين من خلال تعليمهم ومن خلال الجرائد على استقبال هذا النوع من الأعمال الفنية. وأمام جمهور كهذا، كان عدد من الفنانين المرموقين يعتمدون على إثارة المشاعر الأخلاقية والدينية، وعلى مخاطبة "النظام الأخلاقي العالمي"، للتدخل بالإنابة في كل مرة كان الجمهور يستثار فيها عملياً بالقوة

السحرية للفن. وفي حالات أخرى كان المسرحي يقدم بكل وضوح نزوعاً ما، أكثر أهمية أو أشد إثارة على الأقل، مما يتوفر لدى عالم السياسة والمجتمع المعاصر، بحيث يجعل المستمع الكثير الملاحظات يبتعد عن بذل مجهود نقدي، ويستسلم لعواطف مماثلة لتلك التي يمر بها المتقاتلون في لحظات وطنية أو في لحظات الحرب، أو في أوقات استماعهم إلى الخطب البرلمانية أو إلى إدانة الجريمة ومحاربة الرذيلة: وهذا تغريب للأهداف الحقيقية للفن، وفي بعض الأحيان كثيراً ما أدى تقريباً إلى نشوء عقيدة الانحراف نحو الشر.

لكن في هذه اللحظات تدخل عامل ما كان دائماً يتدخل عندما يميل الفن إلى السطحية: أعني التحلل السريع لهذا الانحراف نحو الشر والذي يفضي، على سبيل المثال، إلى نتيجة هي أن فكرة خشبة المسرح كمكان لتلقين الأخلاق، والذي بلغ شأوا عالياً في أيام شيللر، أصبحت تعتبر من عداد الأشياء الأثرية التي لا تصدق في إطار تاريخ نمط تعليمي معين. وبينما كان الناقد يترنح في المسرح وصالة العرض الموسيقية، وكذلك الصحفي في المعهد والصحافة داخل المجتمع، كان الفن يتدهور إلى نوع فني رديء جداً، وبات النقد الجمالي محفزاً بلا طائل، بات ذاهلاً وأنانياً، بل شكلاً فاقداً الأصالة إلى درجة محزنة من الشللية الاجتماعية، لقد صور شيللر مفهومه في حكايته عن مجتمع القنافذ (32). وبلغ ذلك درجة أنه لم يحدث من قبل مثل هذا الابتعاد والندرة عن

الحديث في أمور الفن. مع ذلك هل من الممكن إيجاد صديق قادر على التحدث عن بيتهوفن أو شكسبير؟ لو تركنا مختلف الناس يجيبون عن هذا السؤال، كل حسب فهمه له، فإن الجواب سوف يعكس فهماً "للثقافة"، ما دام الإنسان مهتماً بالإجابة عن الأسئلة، وما دام لسانه لم ينعقد دهشة.

من ناحية ثانية، ما أكثر النموذج الإنساني المجبول من طباع رقيقة ونبيلة، حتى حين يتحول إلى ناقد قاس لدى مناقشته مشكلة من المشاكل، لكن هذا الإنسان يبقى قادراً ربما على التحدث عن الأثر غير المتوقع والغامض الناجم عن أداء ناجح لعرض LOBENGRIN. وربما هو يفتقد فقط إلى اليد التي تساعده وتذكره وتفسر وتبين له الطريق، بحيث أن ذلك الشعور المختلف والرائع بغموضه الذي حركه يبقى بعيداً عنه، ومن ثم يبدأ بالانطفاء بعد لحظات من التوهج. وعند ذلك يكون قد كوّن فكرة أولية عن معنى أن يكون هذا الإنسان متلقياً جمالياً.

(23)

إن كل من يريد أن يختبر بدقة كم هو قريب في علاقته من المشاهد الجمالي الحقيقي، أو من مجتمع البشر الناقدين على مذهب سقراط، في حاجة فقط إلى أن يسأل نفسه بأمانة عن الشعور

الذي يتشكل بداخله كرد فعل تجاه المعجزات التي تعرض على المسرح: ما إذا كان حسه التاريخي الموجه نحو علة (سببية) نفسية محددة بدقة قد تعرض للإهانة، ما إذا كان يقر بالمعجزات، بإرادة خيرة أم لا، كظاهرة يفهمها الأطفال، لكن ليس هو. أو ما إذا كان يستجيب لها بطريقة مغايرة ما. بذلك يمكنه أن يعرف ما إذا كان قادراً على فهم الأسطورة، باعتبارها صورة مكثفة للعالم الذي يستحيل، كتعبير مختصر للظواهر، أن يتحقق دون المعجزة. لكن في جميع الحالات، إن كل الذين عرضوا أنفسهم لاختبار صعب كهذا، سوف يشعرون بانحطاط قيمتهم بسبب الروح النقدية التاريخية المميزة لثقافتنا، حتى أصبح من المستحيل تصديق الحجة على وجود الأسطورة بشكلها الأول إلا بالوسائل البحثية وباللجوء إلى التجريد.

مع ذلك، إن كل إنسان تقريباً في حاجة إلى أن يسأل نفسه، بعد أن عرض نفسه للنقد القاسي، وسوف يشعر بالامتهان بسبب الروح النقدية التاريخية لثقافتنا التي ترى أنه ليس إلا من خلال الوسائل التعليمية يمكن أن تحقق الأسطورة بشكلها الأول مصداقيتها. مع هذا، من دون الأسطورة، تفقد الثقافة برمتها عافيتها وطاقتها الإبداعية الطبيعية. وهذا يعني أن الفضاء المحاط بالأساطير وحده هو الذي يمكن أن يلعب دوراً موحداً لحراكه الثقافي بمجمله. إن الأسطورة وحدها هي المخلص لكل طاقات الخيال ومعها الحلم الأبولي من طوافها العبثي. ومن الواجب أن

تكون صور الأسطورة عفاريت حراسة، لا يغيبون عن المكان ولا تراهم العين، عفاريت يتكفلون بتنمية العقل الناشئ، ويقودون عملية تفسير الإنسان لحياته ولصراعاته. حتى الدولة ذاتها ليس لديها من القوانين الشفوية ما هو أقدر من أعراف مؤسسة الميثولوجيا التي تضمن علاقتها بالدين وتعاظمها من خلال عمليات التمثيل الميثولوجي.

لنتصور عند هذا الحد، بطريق المقارنة، الرجل المهتم بالتجريد، دون مساعدة الأسطورة - وكذلك التعليم المجرد، والأخلاق المجردة، والعدالة المجردة، والدولة المجردة. دعونا نتخيل عملية الانتقال غير المشروع، غير المسيطر عليه للأسطورة الوطنية، للخيال الفني. ولنتخيل أيضاً وجود ثقافة بلا موقع أزلي آمن وقدسي لها، ثقافة محكوم عليها ببذل كل ما لديها من جهد والعيش على فضلات الثقافات الأخرى - هنا بالضبط سوف نعثر على عصرنا الحالي، الذي هو نتاج الفكر السقراطي المنكب على مسألة تدمير الميثولوجيا. وههنا يقف الإنسان، مجرداً من سلاح الأسطورة، وهو يتضور جوعاً إلى الأبد، يهيم وسط العصور التاريخية القديمة، وهو ينبش وينبش بحثاً عن الجذور، حتى وإن كانت هذه الجذور في أعمق أعماق الزمن الغابر.

السؤال الآن هو: ما الذي تعنيه الحاجة الماسة التاريخية للثقافة الحديثة غير المقتنعة بذاتها، والمتطلعة نحو الاستيلاء على كنوز تراثات الآخرين التي لا تحصى، بما لديها من رغبة

لاستهلاك المعرفة، إن لم يكن معناه ضياع الأسطورة، فقدان الموطن الميثووجي، والرحم الحاضن للميثولوجيا؟ لهذا من الواجب علينا الآن أن ندرس ما إذا كان وراء الدافع المحفز والقذر لهذه الثقافة شيء سوى جشع الإنسان للاستيلاء على الغذاء ـ ولكن من الذي يتمنى أن يقدم المزيد من الغذاء لثقافة كهذه، لا تعرف الشبع برغم كل ما تفترسه. ثقافة دأبها تحويل أفضل الأطعمة الصحية والمفيدة إلى "تاريخ ونقد"؟.

إذا كانت الروح الألمانية الواجب علينا أن نستعرضها متورطة بشكل راسخ، يماثل رسوخ ثقافتها في هذا المضمار، على غرار ما نلمسه للأسف في فرنسا "المتحضرة" فلا بد من النظر إليها بكثير من القنوط. إن أفضل شيء بقي لزمن طويل رمزاً يميز فرنسا، ويقف وراء سر تفوقها الهائل، هو ذلك الاندماج العظيم بين الشعب والثقافة، يجب أن يقودنا اليوم للرقص طرباً أن ثقافتنا الألمانية، التي تثار حولها الشبهات، ما تزال لا تملك أي علاقة مشتركة مع الأساس الرائع لشخصيتنا الألمانية.

وبدلاً من هذا تتجه كل تطلعاتنا بحنين نحو مقولة أنه تحت قشرة اختلاجات حياتنا الثقافية تختفي قدرة غابرة رائعة ومعافاة، قدرة تتململ بقوة كلما حانت لها الفرصة فقط، ومن ثم تعود لتمارس أحلامها بعودة مظفرة مستقبلاً. من أعماق هذه الهوة انطلقت ترنيمة الإصلاح الألمانية، وكانت الموسيقى أول من شارك بإنشادها. كانت الترنيمة التي أطلقها لوثر عميقة وباسلة وحية،

ترنيمة خصبة ورائعة كما كانت الصرخة الأولى التي أطلقها ديونيس احتفالاً بقدوم الربيع. ثم ترددت أصداؤها في المواكب الديونيسية المفعمة بالنشاط، تلك التي تدين موسيقانا الألمانية لها بالعرفان ـ والتي لها سوف تبقى مدينة لها أيضاً نهضة الأسطورة الألمانية.

أدرك الآن أن من واجبي اصطحاب صديقي الذي يتعاطف معي، لنلتحق ببعض الأصدقاء، داعياً إياه بالصمود دفاعاً عن قادة فكرنا المتألقين، اليونانيين الأغارقة. حتى هذه الأيام لقد أخذنا عن الإغريقيين، في إطار سعينا إلى تنقية وعينا الجمالي، صور إلهيهم (يقصد ديونيس وأبولو)، وكل منهما سيد في عالمه الفني، وهما عالمان قدمت لنا التراجيديا اليونانية فهما لتلاقيهما وتآزرهما المتبادل.

يبدو أن انحدار التراجيديا اليونانية كان حتماً نتيجة للانفصال الذي حصل بين هذين التيارين الفنيين الكبيرين. وهو عملية ترافقت جنباً إلى جنب مع انحدار عام وتحولات في طبيعة المجتمع اليوناني القديم. وهذا ما سيضطرنا إلى التفكير بجدية في ضرورة وأهمية العلاقات الأساسية التي تقوم بين الفن والبشر، بين الأسطورة والأخلاق العامة، وبين التراجيديا والدولة. كما يجب ألا ننسى أن انحدار التراجيديا كان ملازماً لانحدار الميثولوجيا أيضاً. لقد كان اليونانيون حتى تلك المرحلة يشعرون بضرورة الحاجة للربط المباشر بين مختلف تجاربهم وبين أساطيرهم، بحيث يكون

هذا الربط سبيلاً وحيداً لفهمها. ومعنى هذا أنهم كانوا يرون الحاضر الراهن "كحقبة أولية خالدة" sub specie aeterni، وبمعنى من المعاني كان غير منته. وقد غطى هذا التيار الجارف (لانهائية الزمن) مفهوم الدولة والفن معاً، يمكن الهرب إليه كملاذ من قسوة الحياة والزمن. وأفراد المجتمع اليوناني، كسائر البشر، كانوا يقدرون القيمة فقط بمقدار ما تمنح تجربتهم صفة الأبدية، ذلك أنها (القيمة) تفقد بذلك معناها العلماني، وتكشف عن يقينيتها الداخلية اللاواعية وقناعتها بنسبية الزمان وبمفهوم الميتافيزيقي للحياة. ويحدث العكس حين يبدأ مجتمع ما بفهم نفسه فهماً تاريخياً، فينطلق محطماً ركام الأساطير التي تحيط به. وفي العادة هذا ما يترافق بعملية علمنة عن سابق تصميم، عملية انفصال عن الميتافيزيقا الباطنية المميزة لوجوده السابق، وما ينتج عنه من الآثار الأخلاقية برمتها.

إن الفن اليوناني، والتراجيديا اليونانية بالدرجة الأولى أيضاً، حال دون تدهور الميثولوجيا. وكان على اليونانيين بدورهم تدمير التراجيديا بغية العيش، بعد أن تحرروا من الجغرافيا الوطنية، دون حواجز تعيقهم عن التحليق الحر بأفكارهم وأخلاقياتهم وأفعالهم. وحتى في هذه الأيام، يتجه مثل هذا الوازع الميتافيزيقي إلى خلق شكل من أشكال التحول، وإن كان تحولاً مخففاً، في طبيعة الفكر السقراطي للعلم الذي يكافح للبقاء. لكن هذا الدافع

ذاته، في مستوياته الأدنى، لم يفض إلا إلى تساؤل محموم فقد تأثيره بالتدريج في معمعان فوران الميثولوجيا والخرافات القادمة والمتراكمة من كل حدب وصوب. وسط هذا الجو جلس اليونانيون، وقلوبهم غير مطمئنة، حتى تعلموا كيف يتخلصون من هذا الاندفاع المحموم، إما عن طريق نشر الفرح اليوناني والخفة اليونانية، على غرار "غريكولس"، أو تخدير أنفسهم تماماً بالخرافات الشرقية السوداء.

في أعقاب تجدد يقظة العالم الألكسندري الروماني إبان القرن الخامس عشر، وبعد فترة فاصلة يصعب التحدث عن تفاصيلها، نصل إلى هذا الواقع بطريقة مدهشة. في أعالي القمم نجد ذلك الحنين الغامر ذاته إلى المعرفة، والمتعة ذاتها في الاكتشاف، ومثلهما التوجه المرعب نحو العلمنة(الدنيوة)، وإلى جانبه تجوال بلا جذور، اندفاع جارف نحو موائد الغرباء، تقديس طائش للحظة الحاضرة أو تخل أحمق عنها، وكله في مجال "حقبة دنيوية" sub specie saeculi: أعراض تدل على ما تفتقر إليه ثقافتنا الوطنية في أعماقها ـ تدمير الدراما. يبدو من الصعب تطعيم شجرة محلية بطعم أسطورة غريبة وضمان نجاح العملية، دون إلحاق الأذى الذي لا شفاء منه بالشجرة. من المحتمل أن تكون الشجرة قوية وقادرة على مقاومة هذا العنصر الدخيل إليها فتخوض معه صراعاً فتاكاً، يؤدي في النهاية إلى امتصاص هذا العنصر الدخيل، لكنه يبقى علة في الجوف يخشى منها.

إننا واثقون جداً من نقاء وقوة الروح الألمانية في أصلها، ما يجعلنا نتوقع منها أن تلفظ مثل هذه العناصر الدخيلة إليها عنوة، ونعتقد أن هذه الروح الوطنية الألمانية ستعود إلى نقائها. إن البعض يرى أن الروح الألمانية يجب أن تبدأ مرحلة من الصراع لإبعاد العناصر الرومانية الدخيلة. وهؤلاء ربما يرون تحضيرات محتملة وتشجيعاً له في الشجاعة المؤكدة، في المجد المعمد بالدم الذي تحقق في الحرب الأخيرة، لكن يجب الإلحاح على الضرورة الداخلية في تطلعنا إلى المحافظة على استمرار النقاء الذي ورثناه عن الآباء، أمثال لوثر والفنانين والشعراء العظام. لكن على هؤلاء ألا يظنوا أن معارك كهذه يمكن خوضها دون الاستعانة بالآلهة المحليين، دون وطننا الأسطوري، ودون "شفاء" ألمانيا من كل الأمراض التي أصابتها. وإذا كان الألمان قلقين ويبحثون عن القائد الملهم الذي يقودهم إلى استعادة الماضي التليد ـ الماضي الذي غمرت شعابه الأتربة اليوم حتى لم تعد مألوفة لدينا ـ فمن الواجب أن يستمعوا إلى الصوت المغرد المبارك للطير الديونيسي، فيما هو يحلق فوق رؤوسهم ليدلنا على سواء السبيل.

(24)

من بين النتائج المميزة للتراجيديا الموسيقية أكدنا على عامل أبولي مضلل، قد يخلصنا من الواحدية المباشرة للموسيقى الديونيسية، إذ يسمح بالتنفيس عن انفعالاتنا الموسيقية ضمن فضاء أبولي وسيط منظور ومتقابل. في الوقت عينه، اعتقدنا أننا فهمنا كيف أن التنفيس جعل مجال الحدث المسرحي الوسيط ـ الفعل الدرامي ـ مرئياً ومفهوماً من الداخل، إلى درجة لم يبلغها أي فن آخر من الفنون الأبولية. حيث يحلق الفن الأبولي، محمولاً على جناحي الموسيقى، ترافقه قوته الهائلة، بذلك يتحتم علينا الاعتراف بنبالة الأهداف الفنية في العالمين الديونيسي والأبولي في إطار العلاقة الأخوية بين هذين القادرين.

من الواجب الاعتراف بأن الصورة الأبولية، التي تضيء الموسيقى جنباتها، لم تحقق النتائج الفردية التي حققتها المستويات الأدنى من الفن الأبولي. وهي لم تحقق ما أنجزه الشعر الملحمي أو الحجر المنحوت والمفعم بالعاطفة، وهو إرغام عين المفكر على الاكتفاء بنعمة الاستمتاع بالعالم الفرداني، برغم رقي مستوى إتقانه ودرجة وضوحه. لقد درسنا الدراما، وسمحنا لعيننا الفاحصة أن تتجول في مجاهل عالمها ودوافعها ـ ومع هذا ما نزال نشعر وكأننا نراقب عالماً رمزياً، والى حد ما كأننا نتصور أن لدينا

القدرة على فك طلاسمه، وتتملكنا الإرادة في إزاحته كما لو كان ستارة، لنسترق نظرة من الصورة الأزلية التي ترتسم خلفه. على أن الدرجة القصوى من وضوح هذه الصورة لم تكن كافية لنا: لهذا بقي ما هو مكنون منها يعادل الظاهر للعيان. وفي حين تبدو الصورة، بكل ما فيها من بوح رمزي، في حاجة إلى مزيد من إماطة الستار عنها، إلى قدر أكبر من الكشف للغوامض الكامنة وراءها، فإن هذا الوضوح يبقي العين قاصرة ويحول دون قدرتها على المزيد من النفاذ إلى عمق أكبر.

في الوقت عينه، إن أي إنسان خبر الحاجة إلى التعمق أكثر في ملاحظة الإرادة بالدخول، سوف يدرك أن من البسيط جداً تصور مدى وضوح ودقة نظام التعايش بين هاتين العمليتين لدى التفكير ملياً بالأسطورة التراجيدية. أما بالنسبة إلى المشاهد الحقيقي المعني بالجمال فسوف يؤكد أن هذا التعايش هو أهم ظاهرة ملحوظة من بين كل النتائج الفردية المتمخضة عن التراجيديا.

إذا أمكن لنا أن نترجم ما تعنيه ظاهرة المشاهد الجمالي هذا إلى عملية موازية لدى فنان التراجيديا، فسوف نتمكن من فهم نشأة الميثولوجيا التراجيدية. فهي تتقاسم مع الفن الأبولي الفرح الكلي بالمظهر والشكل، ولكنها في الوقت ذاته تنفي الفرح كما تستمد حتى شعوراً أسمى بالرضا من التدمير الذي يصيب عالم المظهر المرئي. للوهلة الأولى يبدو مضمون الميثولوجيا التراجيدية شبيهاً بالعمل الملحمي الرامي إلى تمجيد البطل الذي يخوض صراعاً. لكن

السؤال هنا هو: ما هو أصل تلك الصفة الغامضة التي تميز معاناة البطل المرة بعد المرة، أعني أعز انتصاراته المؤلمة، وأكثر دوافعه تضارباً ـ وبكلمة واحدة، تصوير كل ما تجسده حكمة سلينيو، أو بتعبير جمالي، كل تلك العناصر البشعة والمتضاربة ـ تصوير هذا كله بمثل هذا العشق وهذه التعددية في الشكل، وتحديداً في ذروة مرحلة صعود مجتمع وفتوته، لولا الإحساس بأن هذا العمل ينطوي على متعة كبيرة؟

إن القول إن الحياة مأساة لا يجدي على الأقل في تفسير أصل الفن، شريطة ألا يكون الفن مجرد محاكاة لحقيقة الطبيعة بل هو تابع لتلك الحقيقة، ومتعايش معها بهدف التغلب عليها. إن الميثولوجيا التراجيدية تسهم إسهاماً تاماً في تحقيق الغاية الميتافيزيقية في التحول الفني، بقدر ما تكون منتمية للفن. لكن ما هو الشيء الذي تحوله إذا كانت تقدم لنا عالم الظواهر في صورة البطل المتألم؟ وعلى الأقل تغيير "الواقع"، واقع هذا العالم الظاهراتي، لأن الميثولوجيا تقول لنا: "انظروا! لاحظوا بدقة! هذه هي حياتكم التي تعيشون! وهذا هو عقرب الساعة التي تسجل لحظات حياتكم!".

هل من واجبنا أن نتصور أن الأسطورة قد أرتنا طبيعة الحياة بغية تحويلها من أجلنا؟ لكن إذا كانت لا تفعل هذا، فأين هي إذن المتعة في التفرج على الصور التي تعرض أمامنا؟ أنا هنا أتحدث عن المتعة الجمالية، وأدرك أن العديد من هذه الصور

يمكنها أن تولد سعادة أخلاقية، في شكل تعاطف وشفقة أو كانتصار أخلاقي، على سبيل المثال. لكن لا أحد من الراغبين في استنتاج الأثر التراجيدي من المصادر الأخلاقية وحدها، كما كان معروفاً في ميدان علم الجمال في القديم، عليه أن يعتقد أنه قدم خدمة ما للفن، ذلك لأن الفن يجب أن يطالب بعناد بتوفر النقاء في مجال عمله بالدرجة الأولى. إن التحدي الأول فيما يتعلق بتفسير الميثولوجيا التراجيدية يتعلق بالبحث عن المتعة الخاصة، بالبحث في مجال جمالي صرف، دون الدخول إلى مجال التعاطف أو الخوف أو التسامي. كيف يمكن للبشاعة والتنافر، كمضمون للميثولوجيا التراجيدية، أن يولدا المتعة الجمالية؟

هنا يتحتم علينا أن نخطو خطوة جريئة نحو ميتافيزيقا الفن، مكررين ما أكدنا عليه سابقاً بأن وجود الكون والعالم يبدو مبرراً فقط باعتبارهما ظاهرة جمالية. وبالتالي، يجب على الميثولوجيا التراجيدية أن تكون مقنعة لنا بأنه حتى البشاعة والتنافر عبارة عن لعبة فنية، تلعبها إرادة الإرادة مع نفسها في إطار غمرة سعادتها المفرطة السرمدية. لكن هذه الظاهرة البدئية والصعبة للفن الديونيسي، لا يكون مفهوماً ويمكن الإمساك بها إلا من خلال المغزى الرائع للتنافر الموسيقي، تماماً كما أن الموسيقى وحدها، التي تأتي في المحل الثاني بعد العالم، يمكن أن تزودنا بفكرة عما يمكن أن نفهمه عن طريق "تبرير وجود العالم على أسس جمالية". إن المتعة التي توفرها لنا الميثولوجيا التراجيدية تصدر عن الأصل

ذاته الذي يتيح لنا الاستمتاع باستيعاب التنافر الموسيقي. إن الفن الديونيسي، بما فيه من متعة أزلية متاحة حتى في الألم ذاته، هذا الفن هو الحاضنة المشتركة للموسيقى والميثولوجيا التراجيدية.

من المحتمل أننا أسهمنا في تبسيط مشكلة الأثر التراجيدي كثيراً عن طريق الإشارة إلى مسألة التنافر الموسيقي. ذلك أننا أصبحنا الآن نفهم بشكل أفضل ما معنى الإرادة في النظر إلى التراجيديا، كما نفهم في الوقت نفسه معنى الإرادة في الغوص وراء هذه النظرة. ومن الممكن أن نشخص هذه الحالة بالإشارة إلى التنافر الفني المستخدم، بالقول إننا نود نستمع إلى الموسيقى ونرغب في فهم السبب وراء استماعنا. إن النضال سعياً نحو اللانهاية، الذي يشبه خفق الجناحين، الذي يرافق الفرح الأقصى باكتشاف واقع مدرك بوضوح، هذا النضال يذكرنا أن كلتا الحالتين تميزان الظاهرة الديونيسية ذاتها. فنحن، مرة بعد مرة، نرى الروح التي تبني بصورة عابثة عوالم الأفراد ومن ثم تهدمها كبناء جاء ثمرة للمتعة الأزلية. وهذا بالضبط ما يشبهه "هيروقليط" المتجهم بالقوة التي تبني عوالم الأطفال بوضع الحجارة فوق بعضها بعضا، وإشادة القلاع وتهديمها لاحقاً.

هكذا، إذا أردنا أن نقدر بدقة إمكانيات مجتمع معين، فمن الضروري، لا أن ننظر إلى الموسيقى التي أبدعها فقط، بل ما أبدعته مخيلته من الأساطير التراجيدية، وهذا الشاهد الثاني على تلك الإمكانيات. في ضوء هذه العلاقة الوثيقة جداً بين الموسيقى

والميثولوجيا يحق لنا أن نفترض أن انحدار وتدهور أحدهما يرتبط باضمحلال الآخر، وأن إضعاف الميثولوجيا تعبير عن إرادة إضعاف الإمكانيات الديونيسية. ونظرة إلى نشأة الروح الألمانية يجعلنا متأكدين من هذا بشكل لا يقبل الشك.

إن الروح غير الفنية الطفيلية لمذهب التفاؤل السقراطي قد تم نقله عبر الأوبرا وعبر الطبيعة التجريدية لوجودنا المفرغ من الميثولوجيا، عبر فن غاص حتى مستوى المتعة المحضة، وسار في دروب حياة تسيرها الأفكار فقط. لكن العزاء هو أنه يمكن العثور على إشارات تدل على أن الروح الألمانية ما تزال مستقرة، وأنها غارقة في الأحلام، لكنها لم تتحطم، بل بقيت معافاة وعميقة، كجو الليل الهادئ الغافي في قرارة هوة سحيقة. ومن تلك الهوة تنهض الأغنية الديونيسية لتقول لنا إن هذا الليل الألماني ما يزال يحلم بالميثولوجيا الديونيسية القديمة في صورتها المباركة الجادة. لا أحد يتصور أن الروح الألمانية قد ضلت الطريق إلى بيتها الميثولوجي مرة وإلى الأبد، ما دامت قادرة على أن تستوعب بوضوح تلك الأصوات المغردة التي تقودها إلى موطنها هذا. يوماً ما سوف تستيقظ هذي الروح الألمانية، وتصحو من سباتها الطويل. وحين تصحو سوف تقتل التنين وتحطم كل الأقزام الشريرين، كما توقظ برونهيلد ـ ومن ثم لن يستطيع حتى رمح "فوطان" Wotan أن يقف في وجهها (33).

أيها الأصدقاء، يا من آمنتم بالموسيقى الديونيسية، كلكم تعرفون كم نحب التراجيديا. ففي رحاب التراجيديا التي ولدت مجدداً من رحم الموسيقى نجد الأسطورة التراجيدية ـ ومع هذه التراجيديا قد تأملون في الوصول إلى أي شيء ونسيان كل الآلام. غير أن أسوأ هذه الآلام بالنسبة إلينا، في هذا التدهور الذي استغرق زمناً طويلاً، هو ذاك الذي عاشته الروح الألمانية بعيدة عن موطنها، فكانت خادماً لأقزام شريرين. وأرجو أنكم تستوعبون ما أقول ـ كما ستتفهمون في نهاية المطاف ما أطمح إليه من آمال.

(25)

إن الموسيقى والأسطورة التراجيدية تعبيران متساويا القدر عن الطاقة الديونيسية لأي شعب، وهما لا ينفصلان عن بعضهما. وكل منهما نشأ في ميدان فني يتجاوز العامل الأبولي. كما أن كلاً منهما يغير في شكل المكان، جاعلاً التنافر والصورة الرهيبة للعالم تتلاشيان في عالم جمالي. وكلاهما أيضاً يعمل من خلال وخز مثير للشعور مبعثه القوة الهائلة لفنهم الساحر، ويفيد من هذا الدور لتبرير وجود حتى "أسوأ العوالم" في هذا الكون. وفي هذا المجال يثبت العنصر الديونيسي، كدافع يقف في مواجهة الأبولي، أنه خالد وكطاقة فنية أصيلة، عبر خلقه العالم الظاهراتي: وفي وسط

هذا العالم نشعر، إذا ما أريد لناموس الفردنة أن يستمر متوقداً، بالحاجة إلى وهم قادر على إحداث تغيير في المظهر. لو أمكن لنا تخيل إمكانية تجسد التنافر في قالب إنسان ـ وأي شيء غير ذلك هو الإنسان؟ ـ فإن هذا التنافر سوف يكون في حاجة إلى وهم جميل، وهم يغلف وجوده الشخصي بثوب رائع الجمال. لقد كان هذا هو هدف الفن الأبولي الحقيقي، الفن الذي نجمع تحت رايته كل تلك الأساطير الميثولوجية التي لا حصر لها للتعبير عن جمال المظهر، الفن الذي يجعل الحياة كل لحظة تمر جديرة بالعيش، ويدفعنا نحو اللحظة التي تأتي بعدها.

عبر أساسات الكون كله، كأرضية ديونيسية لهذا العالم، لا يوجد ثمة شيء قادر بعد الآن على اختراق وعي الإنسان الفرد ولا يمكن قهره مجدداً بقوة التغيير الأبولية، بحيث يتم إرغام هذين الدافعين الفنيين (الديونيسي والأبولي) على الانكشاف على بعضهما بعضاً بمقاييس متناسبة، تبعاً لناموس العدالة الخالد. ومن المؤكد أنه في كل مرة كانت القوى الديونيسية تتبدى حاملة لنا الخطوب، من المحتم أن أبولو، المتدثر في سحابة، كان يخف لنجدتنا. ولسوف يرى أحد الأجيال المقبلة ما تركه من آثار جمالية بديعة.

لكن أي إنسان قد خالجه إحساس بضرورة فهم هذا الأثر الجمالي، لو تخيل نفسه ذات يوم، حتى لو في أحلامه، أنه قد تبدل موقعه وعايش حياة الإغريقيين الأوائل: وهم يخطرون بين

صفوف الأعمدة الأيونية العالية، بعيون شاخصة في أفق كأنما شكل من خطوط بديعة ونبيلة، وعلى محياه ملامح شكله المتحول إلى مرمر متألق، ومن حوله يتهادى خلق كثير، إما ماشين في وقار أو يتحركون برقة بالغة، على وقع أنغام منسجمة وأحاديث شجية ـ مثل هذا الإنسان، ألا يحق له في خضم هذا الجمال كله أن يمد يده إلى أبولو ويهتف له "ما أروع سلالة هؤلاء الأغارقة! كم كان ديونيس عظيماً وسط هذا الشعب، حتى رأى إله ديلا Deliaأن هذا السحر الفاتن ضروري لشفاء جنونك الديثرامبي!" ـ لكن إنساناً يتمتع بمثل هذا العقل يمكن أن يتلقى جواباً من عجوز أثيني طاعن في السن، يجلس محدقاً فيه بعينين ثاقبتين كعيني أسخيلوس، قائلاً: "لكن أيها الغريب العبقري ألن تفكر أيضاً بهذا السؤال: ما أكثر ما عانى هذا الشعب حتى بلغ هذه المرتبة من الجمال! أما الآن أريدك أن تتبعني إلى عالم التراجيديا، وهناك سأقدم برفقتك أضحية تكريماً لهذين الإلهين العظيمين!".

هوامش

1. هذا عنوان الطبعة الأولى لعام 1872، والطبعة الثانية المفترض أنها مطابقة عام 1878، التي ترجم منها هذا الكتاب. في عام 1886 غير العنوان ليصبح "مولد التراجيديا. أو: الإغريقوية والتشاؤم"، وطبعت على الصفحة بعنوان "محاولة في النقد الذاتي".

2. هذه إشارة شبه مؤكدة إلى مقطوعة "سيجفريد" لفاغنر، في الدراما الموسيقية، حيث مضى سيجفريد لمحاربة التنين "فافنر" ليتعلم معنى الخوف، لأن القزم "ميم" Mime الذي رباه لم يستطع تعليمه معنى الخوف.

3. يستعمل نيتشه في كل مؤلفه هذا كلمة "العلم" wissenshaft بمعناه الأشمل، كتحصيل للمعرفة، وليس بمعنى العلوم التطبيقية فقط.

4. معناها: في الفن.

5. profanum vulgus الجماهير المبتذلة.

6. محاولة من نيتشه ليست تماماً للنقد الذاتي، بقدر ما هي استعادة "مولد التراجيديا" بتصويره سابقاً لمؤلفه اللاحق، ورفضه الأخلاق كمعنى معطى للوجود.

7. هذا رأي انطوائي للعمل ذاته، قلما يذكر فيه العالم المسيحي أبداً.

8. هذا الاقتباس من الجزء 18.

9. هذا اقتباس من الفصل 3، المشهد الثالث، عن مغني نورمبرغ، الشاعر فيه هانس ساكس يبين لوالتر فون شتولزنغ انه من أجل تحويل حلم ليلته السابقة إلى فن، ينبغي عليه أن يخضعه لمبادئ ـ وهذه بدورها تصبح بلا معنى إذا لم تستخدم في الفن.

10. الإشارة إلى مؤلف شوبنهاور من ترجمة إي.أف. جي. بين.

11. مبدأ الفردنة. هذا مصطلح خاص بشوبناور، ويعني به الطريقة التي نحصل بهاعلى التجارب بشكل مجزأ، وبخاصة وعينا لأنفسنا. لهذا بالنسبة له ولنيتشه في "مولد التراجيديا" هو تعبير وهمي، لأن الواقع لا يلحق به أي اختلاف يميزه.

12. نيتشه يشير إلى الجو المحيط بعمل شيللر "حول فرويد" في الحركة التاسعة من سيمفونية بيتهوفن.

13. هذا اقتباس من "ترنيمة" شيللر، وهو أكثر المقاطع هيبة في الحركة التاسعة لسيمفونية بيتهوفن.

14. هذه إشارة إلى مقالة شيللر المهمة بعنوان "حول الشعر العفوي والوجداني" التي يميز فيها بين الفن الذي يعطي الانطباع بأنه ليس مشمولاً بوعي الفنان (الفن العفوي) والفن الذي من واضح أنه ينعكس من خلاله (الفن الوجداني). الاتجاه العام للفن

المحدث كان صوب الفن الوجداني، مع أنه كان هناك دوماً هذان النوعان من الفن خلال كل مراحل التاريخ.

15. ما دام نيتشه، مثل شوبنهاور، يرى أن عالم اليقظة الذي نعيشه عالماً وهمياً، من الواضح أننا عندما نحلم نكون على طرفي نقيض مع الواقع.

16. هذا تبنٍّ متناقض وغير مدروس من جانب نيتشه فيما يخص رأي كانط وشوبنهاور أن التجربة الجمالية تتميز بفقرها بالتشويق، بمعنى الدخول، لما نمر فيه، وبالتالي هذا يؤدي إلى تعليق الإرادة. بالنسبة إلى كانط، يؤشر هذا إلى الابتعاد عن المتطلبات الأخلاقية الأخرى وتأثيرها فينا. ورأي شوبنهاور أن هذا يعني أن الفن هو "استراحة من السجن مع الأشغال الشاقة للرغبة". لكن التوجه الأساس في كتاب مولد التراجيديا هو أننا في الفن الديونيسي نقترب جداً من التماثل مع الإرادة. وفيما بعد عاد لتعنيف "التأمل اللامبالي" باعتباره إخصاء للفن، كما سيفعل حتى في هذه المرحلة، لو بقي متماسكاً .

17. هذا أول ظهور في متن نص (مولد التراجيديا) حول توجهه الأساسي الذي تكرر في كتاب محاولة في النقد الذاتي.

18. هذه العبارة معناها "قرن الشباب السحري"، وتشير إلى مجموعة أغنيات شعبية ألمانية حررها أشيم فون أرنم، وكيلمنص برنتانو في مطلع القرن التاسع عشر.

19. كان شليغل أحد كبار المفكرين والكتاب في بدايات الحركة الرومانتيكية الألمانية، وترجم مع لودفيغ تيك إلى اللغة الألمانية عدداً من مسرحيات شكسبير.

20. من الجزء 1 لمسرحية فاوست لغوته.

21. المصدر السابق نفسه.

22. هذا السؤال مع بقية الفقرة يبدو أحد الدوافع الرئيسة وراء (كتاب *مولد التراجيديا*).

23. نيتشه هنا وضح جيداً الدور الحاسم الذي يلعبه الشكل في ترسيخ نوع من التجربة الفنية.

24. هذا أقذع لفظ من نيتشه ضد دراما يوربيدس.

25. من مسرحية فاوست، مرجع سابق.

26. هذه الفقرة هي أهم ما كتبه نيتشه حول هذا الموضوع.

27. هنا تنتهي طبعة ثانية من (مولد التراجيديا) بعنوان "سقراط والتراجيديا اليونانية". ومن الواضح أن بقية الكتاب له لون آخر. ذلك لا يعني أن نيتشه شعر بالحرية شيئاً مكرراً حول فاغنر.

28. نيتشه يبدو غامضاً هنا: إن عبارة "deluded away" هي ترجمة للكلمة الألمانية hinnweggelogen وهي اسم المفعول لفعل غير موجود بهذه اللغة.

29. مسرحية فاوست - مصدر سابق.

30. الجملة الأخيرة من الفصل 21 هو استنتاج للغة نيتشه الملتوية، في الصفحات السابقة حول العلاقة بين أبولو وديونيس.

31. هذه العبارة هي آخر جملة لإيزولد. وهي أيضاً ختام العمل كله.

32. هذه إشارة إلى فقرة من مقالات شوبنهاور وحكاياته... الخ، التي تحمل العنوان Parerga and Paralipomena. الفقرة المناسبة تقول التالي: "ذات يوم شديد البرد تكوم قطيع من القنافذ معاً في صفين متلاصقين جداً اتقاء للبرد، لكي لا يتجمدوا. لكن سرعان ما شعروا بأشواك بعضهم بعضاً، فتفرقوا. ومنذ ذلك الوقت، كلما أحسوا بالحاجة إلى الدفء تذكروا مشكلة الأشواك التي فرقتهم. وبذلك وقعوا بين نارين، حتى اهتدوا إلى المسافة المناسبة الفاصلة بينهم، التي تجعلهم يتحملون بعضهم بعضاً.

33. هذا المقطع ما قبل الأخير يعتمد على التشبيه المستمد من الفصلين الثاني

والثالث لقصص غوته عن البطل الأسطوري سيغفريد، وفيها أنه بعد أن قتل سيغفريد التنين "فافنر" شرب من دمه، وبذلك أصبح يفهم أغاني الطيور في الغابة، التي تحذره من "ميم"، وترشده إلى قمة الجبل حيث كانت "برونهيلد" تنام، فاستيقظت على قبلة هذا البطل.



الفهرس



يكتب نيتشه في هذا الكتاب:

"إن الأسطورة تحمينا من الموسيقى، كما تمنحها حريتها المطلقة. وفي المقابل، تضفي الموسيقى على الأسطورة التراجيدية مغزىً ميتافيزيقياً، قوامه الضرورة والاقتناع بأن الكلمة والصورة لا أمل لهما في الوصول إليه دون هذه المساعدة الخارجية. والأهم من هذا هو أن يسيطر على المتفرج على المأساة شعورٌ بالتطيّر من الفرح الأسمى الذي بلغه عبر سيره الطويل على درب التدمير والنفي".

ويخاطب نيتشه القراء

"هيا معي أيها الأعزاء لندخل معاً رحاب الإيمان بالحياة الديونيسية وبعث التراجيديا ثانية.

لقد ولى عهد الثقافة السقراطية: فلتتوجوا رؤوسكم باللبلاب، واحملوا شمراخ "الترسوس" لباخوس، ولا تدهشوا عنده إذا جاءت النمور والفهود، وربضت عند أقدامكم. الآن افخروا بأنكم أصحاب التراجيديا، لأنها المخلص لكم. إن عليكم أن تنضموا إلى مواكب ديونيس المتواصلة من الهند حتى بلاد اليونان! واستعدوا لخوض معركة فاصلة، لكن عليكم أن تؤمنوا أولا بمعجزات الرب".

تصميم الغلاف: ناظم حمدان

